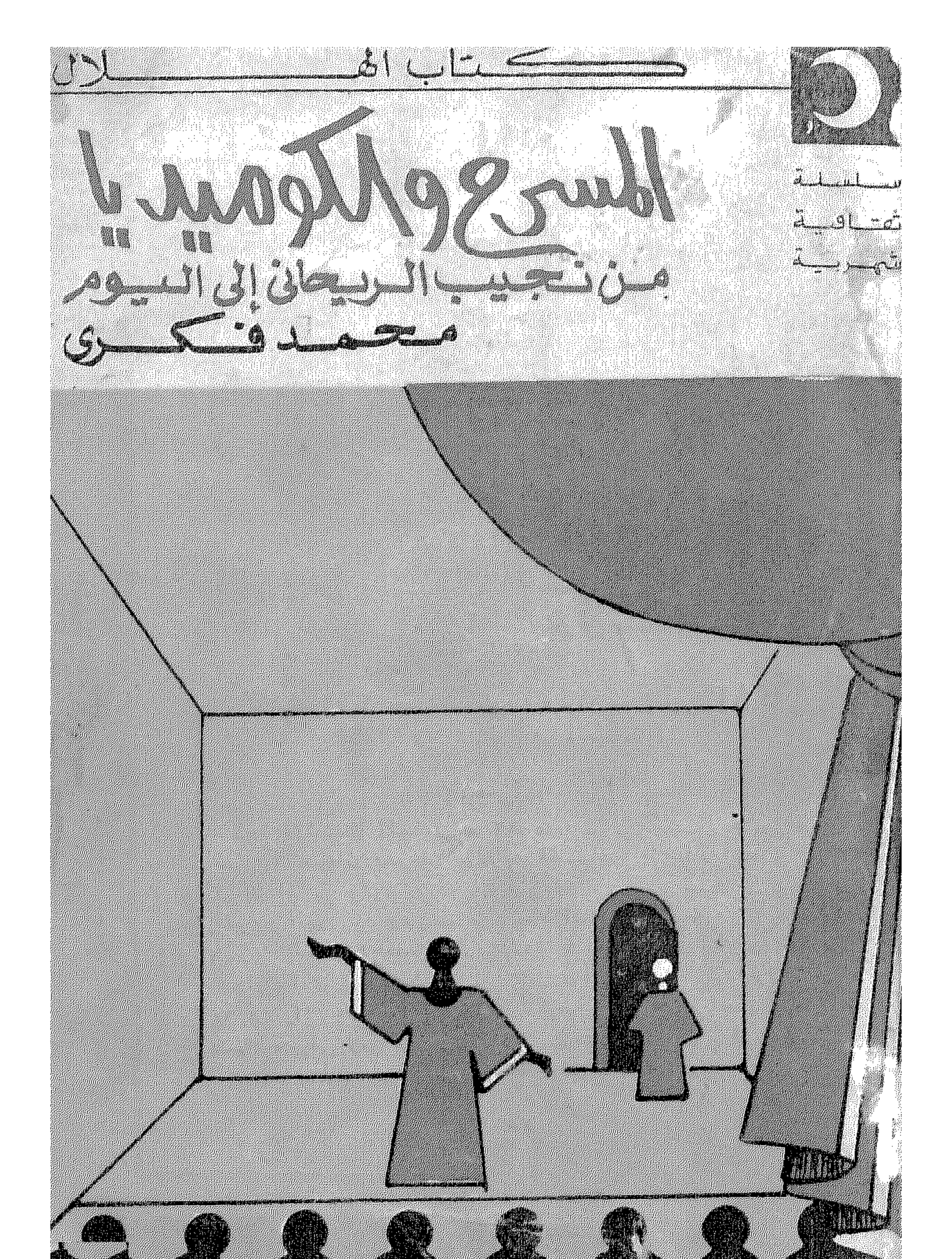

كتاب الهلال
سلسلة ثقافية شهرية
المسرح والكوميديا
من نجيب الريحاني إلى اليوم
محمد فكري

كتاب الهلال

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيسة مجلس الإدارة : أمينة السعيد

نائب رئيس مجلس الإدارة : صبرى أبو المجد

رئيس التحرير : د. حسين مؤنس

سكرتير التحرير : عايد عياد

مركز الادارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٢٠٦١٠ (عشرة خطوط)

KITAB AL-HILAL

العدد ٣٦١ ـ صفر ١٤٠١ ـ يناير ١٩٨١

No. 361 - January 1981

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى ـ ١٢ عددا ـ فى جمهورية مصر العربية جنيهان مصريان بالبريد العادى • وبلاد اتحادى البريد العربى والافريقى وباكستان ثلاثة ونصف جنيه مصرى بالبريد الجوى • وفى سائر انحاء العالم سبعة دولارات بالبريد العادى وخمسة عشر دولارا بالبريد الجوى •

والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى ج • م • ع • بحوالة بريدية غير حكومية وباقى بلاد العالم بشيك مصرفى لامر مؤسسة دار الهلال وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة أعلاه عند الطلب •

كتاب الهلال



سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغــــــلاف بريشة
الفنان : أحمد الوردجى

محمد فكري

المسرح والكوميديا

من نجيب الريحاني إلى اليوم

دار الهلال

احببت المسرح كما لم يحبه احد .وتقربت اليه كما لم يتقرب اليه أحد،
وصددت عنه كما لم يصد عنه أحد..

ومن خلال هذا الحب وذلك الصد... ولد هذا الكتـــاب املا في أن
يلقى بعض الضوء للاجيال القادمة

●●

ان ينقدك احـــد ، فلأنك تمـــلك مميزات جديرة بالبحث والتفكير .
والا يعنى بنقدك أحـــد ، فلأنك لا تملك اية مميـزات على الاطلاق .

فكرى

تمهيد

ان صناعة الفنون المركبة التى تحتاج الى تعاون مجموعة من الفنانين ، والى أجهزة منظمة ، هى فى حقيقة الأمر ادارة وفن

فالمسرح .. ادارة وفن .

والسينما .. ادارة وفن .

والتليفزيون .. ادارة وفن .

ومشكلة مصر الحقيقية هى مشكلة ادارة .

فالطريق الذى يرصف ثم يعاد حفره لتركيب كابلات تليفون أو كهرباء هو مشكلة الادارة .. بل أصبح مثلا لسوء الادارة .

والروتين الذى يعطل مصالح الناس ، ويهدر حقوقهم .. هو فى حقيقة الأمر مشكلة ادارة .

وعدم احترام الناس والسيارات لقواعد المرور وآدابه .. مشكلة ادارة قبل أن تكون مشكلة ذوق وأخلاق .. لأن الادارة الواعية الحازمة تلزم الناس باتباعها .

وأعطال التليفونات والمرافق العامة ، يرجع معظمها الى الادارة .

والماكينات التى نستوردها وتصدأ فى مخـــــازن الجمارك لعدم تجهيز المصنع أو توفير الأيدى العاملة .. مشكلة ادارة .

ووقوف سفن تحمل سلعا تموينية فى عرض البحر تتقــاضى غرامة تأخير لعــدم وجــود مكان تفرغ فيه حمولتها ، بينما الشعب لا يجــد حاجاته التموينية .. مشكلة ادارة .

بل أن أن فقدان الأخلاق والذوق وتقاليدنا العريقة ، هى مشكلة ادارة ، لأن الانسان اذا وجد الادارة الرشيدة الحازمة فى بيته وفى مدرسته وفى عمله وفى المرافق التى يرتادها أو يستخدمها .. لما أفلت منه الزمام .

***

واذا كان معظم النقــاد والمثقفين يجمعون اليوم على أن المسرح قد تدهور عما كان عليه فى مطلع الستينات ..

أقول أن وراء ذلك مشكلة ادارة .

وقد تناولت فى هذاالكتاب بعض موضوعات المسرح ادارة وفنا .

الجزء الاول :

ثورة المسرح

ثورة المسرح المصرى

كلما ألمت بالمسرح المصرى أزمة من تلك الأزمات التى يعانى منها بين حين وآخر ، يكثر الحديث حول الجهاز الذى يشرف عليه ، أيكون جهـــازا مستقلا بشئون المسرح ، أم يكون ضمن هيئة تتولى فنون أخرى ؟ .. أيكون تابعا لوزارة ثقافة .. أم للمجلس الأعلى للثقافة !

كما يكثر الحديث بين المشتغلين بالمسرح حول تحويل مسرح الدولة الى قطاع خاص ، أو شركات اقتصادية ، وكأن انتمائه للدولة هو سر فشله .

وليس عـلاج المسرح المصرى بأن تتخلى الـدولة عن مسئوليتها بتحويله الى القطاع الخاص . واذا جاز ذلك على بعض المؤسسات التجارية فانه لا يجوز على أجهزة الخدمات التى تمس كيان المواطن روحا أو جسدا . والا ارأينا من ينادى بالقـــاء تبعة تنظيم المرور على عاتق القطاع الخاص ، أو سمعنا مناديا بعد هزيمة عام ١٩٦٧ ينادى بأن يعهـد الى القطاع الخـــاص بالدفاع عن الوطن .

والمسرح المصرى يسهم فى اعادة صنع الانسان المصرى الحديث ..

واذا كان تغيير قيادات الجيش وتنظيمه من الداخل قد أديا الى تحقيق أمجاد نصر أكتوبر العظيم .. فالمسرح المصرى فى حاجة الى قيادات ، والى تنظيم من الداخل حتى يستطيع أن يؤدى رسالته للجمهور ، وهو قادر فى

نفس الوقت على تحقيق ارباح ان لم تصل الى مستوى القطاع الخـــاص والشركات الاقتصادية ، فهى تغطى نفقاته على أقل تقدير .. وكم من الشركات التى تفلس لقصور فى القيادة أو التنظيم .

أما انشاء شركات اقتصادية للمسرح فهى فكرة طيبة فى حد ذاتها ، فلماذا لا ننشىء شركات جديدة لهذا الغرض تؤدى وظيفتها الى جانب مسارح الدولة . خاصة وأنها الأمل الباقى فى انقاذ جهود مصر من تخريب القطـاع الخاص لحياته وذوقه وكفاحه وأمجاده !؟

وليس يعنينا بعد ذلك أن يكون جهاز المسرح تابعا لوزارة الثقافة ، أو لمجلس ثقافة ، بقدر ما يعنينا أن يكون جهازا مستقلا فى ميزانيته وتخطيطه واشرافه . وأن تكون للبيوت المسرحية التى تتبعه درجة من الاستقلال والصلاحية تمكنها من مناقشة الشركات الاقتصـــادية والقطاع الخاص .

ولكن .. ما الذى اصاب المسرح المصرى !! وما المقصود بتنظيم جهاز المسرح من الداخل !؟

لنعد الى الوراء قليلا لمحاولة حصر الداء .. واكتشاف الدواء .

أين هو المسرح المصرى !؟

لا شك أن المسرح المصرى قد تدهور الى حد لا يمكن اغفاله أو السكوت عليه ، بحيث يمكن أن نقول ونحن مطمئنين انه لم يعد فى مصر مسرح بالمعنى الحقيقى لهذه الـكلمة ، منذ حوالى منتصف الستينات وحتى الآن ..

لا من حيث وظيفته .

ولا من حيث قدراته .

ولا من حيث جمهوره .

ولا من حيث الأجهزة التى تديره .

وما يطلع علينا النقاد والمهتمون بالمسرح من حين لآخر فى أجهزة الأعلام المختلفة ، عن تدهور مستوى المسرح ، واضطراب الأجهزة المسرحية ، والفوضى التى آلت اليها الحركة المسرحية فى مصر ، كان كفيـــلا بأن يحرك أى جهاز مسرحى لعمل شيء .. أى شيء .

ولكن جهاز المسرح لم يكن قادرا على عمل شيء . فقد كان يحمل فى داخله عوامل انهياره منذ الستينات ، ولم يكن يملك الرؤية الواضحة لتصحيح المسار .

فليس فيما نرى منذ سنوات مناخ حقيقى لفن مسرحى يمكن أن يزدهر وتتكامل فيه التيارات الفنية والفكرية والاجتماعية ..

وليس فيما نرى منذ سنوات ما يتناول حياة الشعب المصرى ومشكلاته .

وليس فيما نرى منذ سنوات نظـــــام أو خطة لفن مسرحى حقيقى ، يتضمن برامج ثابتة مدروسة لمختلف الفرق المسرحية تنفذ على مدار الموسم المسرحى .

ولم يقـــدم المسرح المصرى خلال أكثر من عقد من الزمان المؤلف المسرحى الذى يعتد به فى هذا المجال .. مع أن مصر غنية بالمواهب ، ولا يمكن أن تجدب فيهـــا المواهب ..

واصبحت دور المسرح معطلة معظم المواسم المسرحية ، لا تقدم الا بعض مسرحيات هنا او هناك ، هزيلة فنيا وفكريا ، لا تمس واقع الجماهير ولا ترتبط بحياتها ..

واذا ظهرت بعض مسرحيات جيدة تبدو فى جو الاحتضار العام كأنها حلاوة الروح .. أو انها مسرحيات شاردة افلتت من بقايا عصر ازدهار سابق ..

وهرب الممثلون المخرجون الى القطاع الخاص .. أو الى خارج البلاد كلية ..

وتناقص جمهور المسرح الحقيقى بشكل ملحوظ خلال العقد الاخير ..

وأصبحنا نتحدث عن سوء حال المسرح ، اكثر مما نتحدث عن مسرحيات شاهدناها ، أو قضايا فنية طرحتها ، أو مشكلات اجتماعية تناولتها .

كيف هرب جمهور المسرح

وليس لنا ان نعتب على الفنانين الشاردين ، او على جمهور المسرح بقدر ما نعتب على أنفسنا ، فالجمهور هو المفترى عليه دائما ، نتهمه فى ذوقه وفى ثقافته حينما ينفض عن أعمال لا تعبر عن واقعه ولا تمثل حياته ، ولا تتفق مع مزاجه . ونتهمه فى ذوقه وفى ثقافته حينما نزعم ان ما يريده هو ما نقدم له من أعمال هابطة ..

فأين هو المسرح المصرى .. وماذا قدم لجمهوره !؟

ان الجماهير تريد أن ترى واقعها على منصة المسرح ، ترى أمجادها وعثراتها .. أفراحها ومآسيها .. تريد أن تتعاطف مع مشكلاتها فتأسى لها ، أو تضحك وتسخر منها .. ومن خلال ألمها وضحكها .. تتبصر طريقها وتكتشف قيمها ..

فماذا قـال المسرح لجمهوره ، واغلب ما قـدمه من مسرحيات مقتبسة أو ممصرة أو مترجمة ، تراها وكأنك ترى أصوات كوكب آخر غير الذى نعيش فيه .

ولقد كان هناك الكثير مما يقال ..

فمنذ قيام الثورة .. وحتى الآن ، ظهرت قيم فكرية واجتماعية واخلاقية جديدة ، كمـا ظهرت فئات من المستغلين والانتهازيين حاولت أن تركب الموجة لصالحها سواء فى الاجهزة الشعبية أو الادارية أو الاقتصادية أو الفنية ، واصطرعت قيم واخـلاقيات المـاضى بقيم وأخلاقيات الحاضر فى تناقضـات تفاعلت فى عـلاقات المجتمع ابتداء من العـلاقات الأسرية .. حتى أكبر الجماعات ..

وكان فى ذلك أرض خصبة للمسرح الجاد والكوميدى على السواء .

واذا كان المسرح المصرى قد اسـتطاع مواكبة ذلك بدرجة أو بأخرى فى بعض لحظات ازدهاره عند أوائل الستينات ، فقد انحسر بعد ذلك الى لا شيء .

فماذا قال المسرح لجمهوره خلال العقد الآخير .. !؟

بعد هزيمـة يونيه ١٩٦٧ ، بدأ الملل يتسرب الى الشعب الصامد الذى رفض الهزيمة ، مع طول فترة الاحتلال ومحاولات التشـكيك ، وبدأ الشباب يشعر بالضياع والغربة والتمزق النفسى .

كان الشعب فى حاجة لمن يقول له أنه شعب أصيل ذو تاريخ طويل وحضـارة عريقة .. استوعب كل الفتوحات وانتصر على كل الغزاة .. وأن الهزيمة فى حياة الشعوب العريقة ظاهرة عارضة ..

كان فى حاجة لمن يقول له أن الانسان المصرى محارب عظيم .. حينما يتحدى فى نخوته ومقدساته .. وأن الوقت فى صالحنـــا والمستقبل لنا بالعمل والـكفاح والتدريب ..

كان الشعب فى حاجة لمن يقول له ان ايمانه بالله .. وبمصر .. وبنفســه .. وبقـوميته .. اقــوى من كل تحد .

كان الشعب فى حاجة لمن يفضح لـه المســـتغلين والانتهازيين واللاعبين بمقدراته .

ولقد قيل ذلك كله بوسائل اعلام مختلفة ..

ولكننا للأسف الشديد لم نقله بفن المسرح .. أخطر الفنون وأشدها أثرا فى مخاطبة وجدان الجماهير .

بل أين ما قدمه المسرح المصرى خلال معركة أكتوبر المجيدة !!

وبعد المعركة ..

وحتى الآن .. !؟

ألم يكن فى المعركة وما حققته من نصر وبطولات .. وما هيأته من علاقات انسانية واجتماعية جديدة داخل المجتمع .. ما يغرى المسرح المصرى !؟

ألم يكن فى وضع مصر الجديد فى العالم ، وما هيأه المواطن المصرى من علاقات فى الخارج ، وتبدل نظرة شعوب العالم اليه .. ما يغرى المسرح المصرى !؟

ألم يكن فى السخرية من أوهام اسرائيل التى تحطمت .. وتباهيها بقوتها التى تبددت .. ما يضحك الشعب المصرى .. ويغرى المسرح المصرى !؟

الم يكن في تصحيح مسار الثورة ، وما تضمنه ذلك من صراعات فكرية واجتماعية ، وما حققه من ديمقراطية وحرية .. وما تلا ذلك من تبدل العلاقات الانسانية فى المجتمع .. ما يغرى المسرح المصرى !؟

لقد نطقت السينما المصرية ، وهى آخر ما كنا نتوقع لها أن تنطق ، وتناولت بعض هذه الموضوعات .

ولكن المسرح المصرى لم ينطق .

وما كان لجثة هامدة أن تنطق .

ومن عجب أن الذين لقى المسرح المصرى على ايديهم ازدهاره حتى منتصف الستينات ، هم الذين انحسر المسرح المصرى فى ظلهم فى العقد الأخير .

فلقد لقى المسرح المصرى ازدهاره على أيدى كتابنا الكبار .. توفيق الحكيم .. ونعمان عاشور .. وسعد الدين وهبه .. وعبد الرحمن الشرقاوى .. ويوسف ادريس .. رشاد رشدى .. ثم لحق بهم كتاب من الشباب مثل على سالم وسمير سرحان .. وغيرهما .

ولقى المسرح المصرى ازدهاره على أيدى مخرجينا الكبار .. ابتداء من زكى طليمات ، وفتوح نشاطى ، وعبد الرحيم الزرقانى ، ونبيل الألفى ، وحمدى غيث ثم لحق بهم سعد أردش وكرم مطاوع وأحمد عبد الحليم وكمال يس ونجيب سرور .. الذين عادوا من الخارج بأفكار ورؤى فنية جديدة .. وقدموا لنا بعض الأعمال الطليعية حتى هزيمة عام ١٩٦٧ .

ولقى المسرح المصرى ازدهاره على أيدى ممثلينا الكبار ، الذين لا زالوا اذا تيسرت لهم ظروف العمل ، يملأون منصة المسرح حركة وفنا ونشاطا ..

فى ذلك الوقت كنا نهرع الى المسرح القومى ، والمسرح الحديث ، ومسرح الحكيم ، ومسرح المائة كرسى . وكان يثار الجدل .. وتبرز القضايا ، وتكثر المناقشات ، وتنشر الكتب والأبحاث ، وتكشفت لنا كثير من قضايا الفن ، وخفايا المسرح ، ومشكلات المجتمع وقيمه . وتناول نقادنا الكبار هذه الأعمال بالدراسة والتحليل والنقد .. محمد مندور ، ولويس عوض ، ورشاد رشدى ، وعبد انفتاح البارودى ، ورجاء النقاش ، وجلال العشرى .

ما هو المسرح المصرى !؟

ولكن ما هو المسرح المصرى الذى ندينه ونكيل له الاتهامات ؟

المسرح فى اساسه هو :

مؤلف .

مخرج .

ممثل .

ادارة ..

ونحن نبادر فنحكم على ممثلينا بالبراءة . ففن الممثل هو فن أداء ، ونحن لدينا مجموعة من أفضل الممثلين الذين أبرزوا كفاءاتهم ومقدرتهم فى كل وقت .. سواء من الجيل السابق .. أو من الجيل الجديد .

كما نبادر فنحكم بالبراءة على مخرجينا .

حقيقة أن بعضهم جنح الى رؤى خاصة ، ورؤى

غريبة عن مجتمعنا ، واستعراض العضلات فى الاخراج والابهار .. ولكن عذرهم انهم كانوا يعملون بلا خطـة واضحة .. ولا معايير ثابتة حتى يلتزموا بها .

أما مسئولية مؤلفينا باعتبارهم رجال فكر وثقافة ، فهى مسئولية أدبية ، ويحق لنا أن نتساءل : لماذا لم يقل مؤلفونا شيئا - الا النزر اليسير - خلال العقد الأخير ، بينما مصر تمر بأخطر فترات حياتها فى العصر الحديث، والمجتمع المصرى يغلى بتناقضات وصراعات وتحـديات ومشكلات ، ويتطلع الى وضـوح الرؤيا وتثبيت القيم أكثر من اى وقت مضى .

هى مسئولية بلا شك يتحملهـا مؤلفونا ، ومهما قيل عن تعقيدات ومتاهات وضعتهم فيها أجهـزة المسرح ، فآثروا الصمت .. أو آثروا الانتظـار حتى يفعل الله شـيئا فى أمر المسرح .. فـان ذلك لا يعفيهم من المسئولية .

كانوا لابد أن يفعلوا شـيئا ، ويحاولون تصحيح المسار ، ولهم من ثقلهم الأدبى والفنى ما يجعل كلمتهم مسموعة ، وآراءهم موضع الاعتبار ، ليس مجرد آراء وكلمات تذهب سدى على صفحات الجرائد .. فما أكثر ما شبعنا من الكلام ، وانما بتقـديم وثائق وأبحاث مدروسة الى المسـئولين .. تضعهم مباشرة أمام مسئولياتهم .

ولـكن يبـدو أنهم ملوا الطـريق وقنعوا من الغنيمة بالصمت ، وآثروا الـكتابة فى مجـالات أخرى غير المسرح .

متى يقدم المسرح شيئا

ولست أدرى متى يقدم المسرح شيئا لجمهوره ، وكل شيء متاح له الآن !؟

ان أمل أى صاحب فرقة مسرحية تجارية هو أن يجد مسرحا يعمل عليه ، وهو مستعد ان يدفع :

آلاف الجنيهات ايجارا للمسرح .

آلاف الجنيهات أجور ومرتبات المؤلفين والفنانين والفنيين والاداريين والعمال .

نفقات الديكورات والملابس والاضاءة والاكسسوار .. الخ .

وهو بعد هذا وذاك يحقق ربحا .

وهم لديهم مسارح الدولة بالمجان .

وتدفع الدولة مكافآت ما يختارونه من نصوص .

ولديهم مخرجون وممثلون وفنيون واداريون وعمال مدفوعة رواتبهم .

ولديهم مخازن الملابس واطنان من الديكورات والأخشاب .

وفوق هذا وذاك يحصلون على ميزانية ـ مهما كانت ضئيلة ـ لتقديم الموسم المسرحى .

ومع ذلك لا يقدمون شيئا ، ولا يجلبون دخلا .

سمعت منذ سنوات حوارا فى مكتب مدير أحد المسارح ، مفاده أنهم ساخطون لأن الهيئة لم تعتمد لهم سوى اربعة آلاف جنيه لديكورات المسرحية التى

يقدمونها ـ مع انها مسرحية غير جماهيرية ـ وتولاهم العجب .. وتولانى العجب .. تولاهم العجب لهـذا التغيير الشديد الذى يضر بالفن المسرحى ، وتولانى العجب لأننى قلت فى نفسى .. لو لدى مسرح بالمجان وأربعة آلاف جنيه ، لبدأت نهضة مسرحية حقيقية فى هذا البلد .

هذا هو الفرق بين صاحب فرقة مسرحية وبينهم ، لقد تعودوا الميرى وتمرغوا فى ترابه .. وكم هو قليل تراب الميرى هذا .

تعودوا الانتظار ، فلا يتحـركون الا باعتماد ، ولا يعطون الا بميزانية ، وفقدوا القدرة على المبادأة والمبادرة والقنص ، لقد جلسوا ينتظرون النصوص وينتظرون الجمهور بدلا من أن يقتنصوهما ، وينتظرون الميزانية بدلا من أن تتفتق أذهانهم للاستفادة بما لديهم .

والمدير الذى لا يستطيع أن يملأ مسرحه بالجمهور ، يحرم هذا الجمهور من الخدمات التى تنفق من اجلها الدولة آلاف الجنيهات ، وفى نفس الوقت لا يستطيع ان يدر دخلا يعوض به الفنانين الذين يبذلون العرق والدم على منصة المسرح عن تراب الميرى ... وعن النزوح الى الفرق الخاصة .. والى خارج البلاد سعيا وراء لقمة العيش .

وهكذا انتهى المسرح المصرى .

آثر الكتاب الكبار الصمت ..

ويئس الكتاب الجدد .

وندرت النصوص ، فتعطلت المسارح .. والمخرجون .. والممثلون ، ومنهم من هرب الى القطاع الخاص او

ائزلق معـــه ، ومنهم من التمس لنفسه مجالا للعمل وموردا للرزق فى بلد آخر .

***

لا يوجد مسرح بلا نصوص .

وبدلا من أن يعمل المسرح المصرى على تشجيع الكتاب ورعايتهم وحفزهم للكتابة للمسرح . عمل على اقصائهم من الحقل المسرحى ، فصفى كتـــابه ، وقتل كل أمل لمؤلف جديد .

كيف صفى المسرح المصرى كتابه

هل سمعت عن مسرحية تمكث لدى لجنة قراءة أكثر من ثلاث سنوات !؟

كان هذا يحدث ولا يزال فى المسرح المصرى .

فلجان النصوص الموكول اليها اختيار المسرحيات فى مسرح الدولة من غير المتفرغين . يشغل كل منهم أكثر من منصب ، ويزاول أكثر من عمـــل فنى ، ويمارس القراءة والاختيار كعمل ثانوى فى وقت فراغه ، وقلما يكون لديه وقت فراغ .. وقد يقرأها أحدهم فى شهر .. أو فى عام .. أو وقتما يشاء لها الله .. وليس هناك نظام أو قاعدة للمتابعة أو المساءلة أو الحساب .

وهل تعلم ان المسرحية كان ينبغى لها ان تعرض على لجنة أولية ثم على لجنة مركزية ، يبلغ مجموع اعضائهما حوالى عشرة أعضاء !؟

عشرة اعضاء من مختلف التيارات الفـــكرية والفنية والسياسية ، بعضهم متخصص فى جوركى وتشيخوف ،

وبعضهم لا يرى الفن الا من خلال شكسبير أو تنيسي وليامز ، وبعضهم من المتأثرين بصمويل بيكيت أو يونسكو ، والمفروض أن تمر المسرحية خلال هذه الأذواق والتيارات .

هل تستطيع ان ترضى مسرحية كل هذه الأذواق !؟

لو أتيح لأحد ان يطلع على بعض التقارير الفنية عن مسرحية واحدة ، لوجد تناقضا صارخا فى الأسس والمبررات بين من تناولوها رفضا أو قبولا .

واذا استطاعت مسرحية بعد ذلك أن تفلت كانت تدخل فى دوامة الكراسى الموسيقية ، وهى لعبة ظريفة ظلت فى جهاز المسرح فترة أوائل العقد الماضى ، ربما لأسباب سياسية . يتغير المسئول فى جهاز المسرح .. ومع كل مسئول جديد تفض لجان وتشكل لجان .. ومع كل لجنة جديدة يصرف النظر عما أقرته اللجان السابقة لتبدأ من جديد . وقبل أن يستقر شىء ، تتكرر نفس اللعبة . وقد تظل مسرحية سنوات طويلة بين رفض وقبول دون أن تصل الى شىء .

وحاول أن تتصور مصير مسرحية تفلت من ذلك كله .

لعلك تتصور أن تنحنى اعجابا لمؤلفها العجيب ، ونسارع بدفعها الى منصة التمثيل .

هذا اسراف فى الخيال .

كان مصيرها المحتوم هو خزانة قديمة ، لا تخرج منها الا لأسباب بالفن .. قد تكون عقائدية .. وقد تكون نفعية .. الخ .

ومع أن قيادات المسرح قد استقرت فى العقد الأخير ، الا انها ورثت فيما ورثت نظاما باليا مهترئا لم يمكنها من مواصلة الطريق في الاتجاه الصحيح .

المؤلف تحت رحمة المخرج

وتظل المسرحية حبيسة الى أن يأذن لها الله .

ولعلنا نذكر مسرحية « عفاريت مصر الجديدة » التى لاقت نجاحا ملموسا . لقد صرح مؤلفها انها ظلت حبيسة ادراج مكاتب المؤسسة ثلاث سنوات قبل أن ترى النور .. وأعلن مقاطعته لمسرح الدولة .

وعند عرض مسرحية ست الملك ، أعلنت الفنانة سميحة ايوب مديرة المسرح القومى ، أن اللجنة كانت قد اختارتها منذ سنتين . وأن المسرح القومى سيلجأ بعدها الى التمصير والاقتباس لعدم وجود نصوص .

ما شاء الله .. وأين كانت كل من هاتين المسرحيتين طوال هذه المدة ، والمسرح يشكو عدم وجود نصوص ؟

هناك مسرحيات موافق عليها منذ أكثر من أربع سنوات ، ولم تر النور بعد ، وقد لا تراه أبدا .

الا يعرف المسئولون فى جهاز المسرح أن لديهم مسرحيات موافق عليها !؟ أو هى تحتاج الى بعض التعديل لتصبح صالحة للعرض على أقل تقدير !؟

ان هذه المسرحيات فى انتظار مخرج يقع عليها اختياره ، وقد يكون اختياره ، وفقا لذوقه الخاص ، أو لاعتبارات نفعية كربط اسمه باسم مؤلف كبير يدفعه الي عالم الشهرة ، أو لسهولة التناول أو كمية الابهار ،

أو أية اعتبارات اخرى . واذا لم يقع عليهـــا اختيار مخرج .. فقد حكم عليها بالموت .

ما قيمة موافقة اللجان اذن !؟

وقد يدور المؤلف بمسرحيته الموافق عليها من لجـان الهيئة على مختلف مسارح الدولة ، فلا تعترف بموافقتها، وتعرضها على لجانها الخاصة التى غالبا ما ترفضها عنادا للجان الهيئة او لأســـباب خلفية أخرى ، فاذا تقدم مؤلف بمسرحية الى المسرح مبــاشرة ، ولم يكن من شلته ، كان يطلب منه أن يتقدم الى الهيئة .

اما المخرج ، فقد كان يستطيع اخراج المسرحية التى يريدها ، حتى لو لم تكن قدمت الى اللجان من قبل ، ويستطيع أن يحصل على موافقتهم بالتمرير .

ومع أن لجان هيئة المسرح لم يكن لموافقتها أى سلطان على المسارح التابعة لها ، فقد كان لها فى الاختيار تحكمات تفوق الحد .

كانوا أساتذة أكثر من اللازم

والحق ان بعض أعضاء لجان القراءة فى تلك الفترة ، كانوا اســـاتذة فى فن المسرح ، نشروا لنا الأبحـاث والدراسات ، وعلمونا قواعد الدراما ، من بناء درامى .. الى حدث درامى .. الى رسم شخصيات .. الى حوار صاعد .. الخ . وحينما أصبحوا لجـــان قراءة واختيار أمسكوا مساطرهم ومثلثاتهم وفقـــا لمفاهيمهم المتنوعة ، وراحوا يقيسون بدقة متناهية ، فهذا البناء الدرامي متداع ، وهذا الخط الدرامى مختل .. وهذه

الشخصيات سطحية .. والمسرحية لا تصلح .

لقد كانوا أساتذة أكثر من اللازم .

نحن لا نكتب للأساتذة .. ولكننا نكتب للشعب

هذه هي القضية ..

ما الذى يهم الشعب في المقام الأول .. الكلمة أم الصناعة الفنية ؟!

وما هى المعايير والمقـــاييس الذى يتم على أساسها الاختيار ؟!

نحن لا نقلل من شأن الصناعة الفنية ، ولا نرضى لمنصة المسرح أن تقدم فنا هابطا شكلا أو مضمونا .

ولكننا نقول أن الشعب تهمه مشكلاته أولا ، وما أكثر مشكلات الشعب ، يهمه أن يأسى لها وأن يسخر منها ، ومن الذين يتلاعبون بمقـــــدراته فى سكنه أو قوته أو كسائه ، بجمل ووســـائل بهلوانية تضحك أكثر القلوب تحجرا ، ولعلنا لا زلنا نذكر مسرحية « حضرة صاحب العمارة » لفرقة تحية كاريوكا .

منذ مدة .. ظهر فى الجرائد خبر يقول أننا ندفع نصف مليون دولار غرامة تأخير لسفينة شحن لا تجد مكانا تفرغ فيه حمولتها من اللحوم المستوردة ، أى أن الشعب يجوع .. وفى نفس الوقت يدفع نصف مليـون دولار غرامة من دمه ، وهـــذه مأســاة يجب أن نأسى لها ، ومهزلة ينبغى أن نسخر منهـــا ، ونكشف أصحابها ، ونحاكمهم على منصة المسرح اذا عز علينا أن نحاكمهم فى الواقع .

ان الشعب يهمه أن يكشف ويسخر من الذين يتلاعبون بقيمه ويستخفون بمصيره جهلا .. أو اهمـــالا .. أو استغلالا .

ان مجرد اعلان عن فيلم « شقة فى وسط البلد » جعل الجماهير تتدفق على دار السينما قبل أن تسأل عن البناء الفنى .. والخط الدرامى .

ونحن لم نكن فى حاجة لأساتذة ، بقدر ما كنا فى حاجة لفنانين بسطاء واعين يتفهمون مشـــاعر الشعب واحتياجاته ، ويتفاعلون مع وجدانه .

فى الطريق الى الهاوية

ولقد أضر الفنانون الذين عادوا الينا من الخــارج بأفكار جديدة ورؤى جـديدة بالحركة المسرحية بقــدر ما أفادوها . لقد بهرونا فى أول الأمر . قدموا لنـــا فكرا غريبا جديدا علينا كان لابد لمثقفينا من الاطلاع عليه لاثراء الحركة الفنية .

ولـكنهم حينما عالجوا مسرحيــات مصرية غالوا فى الاغراب ، وتفننوا فى ابراز قــدراتهم فى الاخراج من حيث الديكور والاضاءة والاستعراضات واســـتخدام الكورس وتحريك المجموعات ، وفى فورة انبهارنا نسينا ان هذا الفن لا يمس جمــاهير مصر ، ولا يراعى مزاج شعبها البسيط العميق الذى يحركه جوهر الأشياء دون زخرفها .

ولعل ذلك ما دفع فنانا حساسا مثل يوسف ادريس فى ذلك الوقت الى البحث عن مسرح مصرى ، تمثله فى مسرحية « الفرافير » ، وسواء استطاع فى مسرحيته

تلك أن يحقق شيئا من هدفه من حيث الشكل أو من حيث المضمون أو من حيث كليهما ، سواء استطاع ذلك أم لم يستطع ، فهو احساس فنان بأن المسرح المصرى كان يتجنب الطريق ...

كانوا كمن يقدمون لنا طبق اليوم ، ويتفننون فى عرض مهاراتهم فى صنع أطباق متنوعة من اللحوم أو الدجاج أو المارون جلاسيه ، بينما الشعب يبحث عن العدس والفول والبصارة والجبن القريش ، وحينما تتوفر له هذه الأطعمة فما ابسط أن يأكلها ..

ما أبسط أن يتذوق الشعب فنه .

ولقد كان هذا اسرافا فى الفن ، بقدر ما كان اسرافا فى النفقات لازمنا حتى وقتنا الحاضر .

الفنان المدير

وهذه قضية تثار بين حين وآخر ، هل يكون مدير الفرقة المسرحية من بين الفنانين ؟! ام يفضل ان يكون من بين الاداريين ذوى الثقافة الفنية المسرحية ؟

وأحيانا يأخذ بهذا الرأى ، واحيانا يأخذ بذلك ، ولعل التجربة قد أثبتت فيما مضى نجاح الفرقة المسرحية كلما كان مديرها من غير الفنانين .

وقد درجت أجهزة المسرح فى العقد الأخير على تعيين الممثلين أو المخـــــرجين مديرين للمسارح أو الفرق المسرحية ، ربما على سبيل تكريمهم بعـــد رحلة الفن الطويلة ، أو فيما يشبه أقدمية موظفى الحكومة .

وقد يكون الفنان عظيما فى فنه ، ولكن الفن شيء ..

والادارة شيء آخر . ونادرا ما يجتمعان في فرد واحد .. وأسوأ ما نكافيء به فنانا أن نعينه في منصب اداري . اننا نقتله قبل أن لقتل الفن الذي نعينه لادارته .

فالفنان .. وجدان .. مشاعر .. خيال .. عواطف، الفنان يغلب عليه العنصر الذاتي مهما حاول أن يتجرد من ذاتيته . والادارة موضوعية ، واذا تولى فنان ادارة مسرح لابد ان يطبعه بذاتيته سواء من حيث أراد أو من حيث لم يرد .

هنا تصطرع ذوات الفنانين الذين يعملون في المسرح ، مع ذات المدير الفنان صاحب السلطة ، واما أن تذوب هذه الذوات في رؤيته الخاصة ، واما أن تولد صراعا يضر بالعمل الفني يؤدى الى دماره .. ويصبح المسرح هو مسرح « الفنان المدير » يقدم عليه ذاته الفنية بصرف النظر عن نوعية المسرح فلا نعجب اذا رأينا أعمالا فلكلورية أو استعراضية على مسرح طليعى ، أو اعمالا كلاسيكية على مسرح حديث ، أو أعمـــــالا طايعية على مسرح كلاسيكي .

ولا عجب اذن أن نجد حول هذا المدير أو ذاك شلة أثيرة لديه ممن يؤمنون بتياره الفنى ، ويتفقون مع رؤيته الخاصة . وهؤلاء لهم معظم العمل ، ثم نجد شلة اخرى نصطرع معه لنفس الأسباب ، وهؤلاء نادرا ما يعملون ..

وهذا ما تحدث عنه النقاد وأطلقوا عليه نظـــام « الشللية » في المسرح .

ولا عجب اذن أن نجد تبادل المنافع بين هذه الشلل في المسارح المختلفة . فهذا يخرج لذاك .. وذاك يمثل لهذا .. وهذا يقتبس لهؤلاء .. الخ . وما أقل مايقتبسون وما يمصرون وما يقدمون .

الجمهور المفترى عليه

هل نعجب اذن اذا انفض الجمهور !!

وهل نتهمه اذن بعدم تذوق المسرح والإقبال عليه !؟

لنعد الى الوراء قليلا لنرى مؤشر ترمومتر اقبـــال الجماهير على المسرح .

فى الثلاثينيات وما بعدها .. كان الاقبال شديدا على مسرحيات يوسف وهبى والريحانى ، ذلك أن الجمهور كان يجلس مبهورا ليشاهد يوسف وهبى يدافع عنه وعن شرفه وعن قيمه ضد قيم فاسدة لأغنياء وباشاوات .. وهو العامل العصـــامى الذى كون نفسه بعرقه وعمله « بيوى أفندى » ولمعى فى « أولاد الفقراء » .

كان الجمهور يضحك مع الريحانى فى بعض مشاهده ضحكات ممتزجة بدموعه فيما قدمه من بعض تناقضات اواقع المجتمع .

كانت مسرحيات يوسف هبى ميلودرامات تقــوم على مبالغات واضحة فى التأليف والتمثيل .. ومع ذلك فقد أقبل الجمهور دون أن يفكر فى البناء الدرامى والخط الدرامى .

وكانت مُسرحيات الريحــانى فودفيلات مقتبسة عن اعمال فرنسية ، استخدم فيها أحيانا مشاهد مبتذلة وأسماء مبتذلة ، وصب ممثليه فى قوالب حديدية .. ومع ذلك فقد أقبل عليهـــا الجمهور دون أن يفكر فى البناء الدرامى والخط الدرامى ، لأنه كان يعبر عن مشاكل ومتاعب طبقة الأفندية على حد تعبير الأستاذ يحيى حقى .

كانا يقولان شيئا لجمهور الطبقة الغـــالبة فى حدود الوسائل والتصورات والفرص المتاحة .

وما لنا نذهب الى بعيد ..

لقد لقى المسرح فترة ازدهار ارتفع فيها مؤشر اقبال الجماهير في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ، حين طلعت علينا أعمال جادة تقول شيئا من واقع الجماهير : الصفقة . والناس اللى تحت . والسبنسة . والفرافير . ورحلة خارج السور . وعفاريت مصر الجديدة . وملك يبحث عن وظيفة . ومعظم أعمال كتاب هذه المسرحيات وغيرهم ، وما اسهمت به فرقة المسرح الحر من أعمال مؤلفة أو اعداد لروايات نجيب محفوظ .

حينذاك بدا لنا أن ثمة مناخا مسرحيا قد ظهر فى الأفق ، أن ثمة ازدهارا يوشك أن يتطور ويثمر ، خاصة واننا نملك مجمـــــوعة من خيرة المؤلفين والمخـــرجين والممثلين .

ولكن المد اخذ ينحسر ، ثم غرق المسرح المصرى بين تراكمات التمصير والاقتباس والاعداد .. غير المدروس الذى لا يمس حياة الشعب ، ولا يستلهم واقعه ، و يعبر عن مزاجه ..

وقل ما يقدمه للجماهير الى أن كاد ينعدم .

وفقد المسرح المؤلف .. والفنانين .. والجمهور .

وفقد المسرح الوظيفة .. والمناخ .

بل فقد نفسه .

***

هل نستطيع أن نتصور دولة بلا دستور !؟

أيمكنك أن تتصور ما يشيع فيها من اضطراب ؟ فلا هى تعرف ماذا تريد ولا ماذا تفعل ، وما يدب فيهـــا من فوضى .. فتختل العلاقات ، وتحكمها الأهواء والنزوات، وتكثر الصراعات ، ويختلط الحـابل بالنابل ، وتجرى الأمور وفق المصالح الخاصة ، وتبادل المنـافع لمن هو اقوى او أكثر نفوذا . ويضيع الحق فيمجد الغث ويحقر الثمين ، وتختفى المعـايير والمقاييس ، ويصبح شاغل المنصب هو الحق .. والصواب .. والقاعدة .

هذا هو حال المسرح المصرى .

والا لما استطاع أن يصفى جمهوره .

ولما استطاع أن يصفى كتابه .

ولما استطاع أن يعطل ممثليه ومخرجيه ويدفعهم خارج البلاد .

ولما استطاع أن يقدم أعمالا لا يمت معظمها الى المجتمع المصرى بصلة .

ولما استطاع فى النهاية ان يعطل مسارح الدولة فـلا يقدم عليها كل موسم سوى أعمال تعـد على أصابع اليد الواحدة .

ولو كان هناك دستور للمسرح المصرى ، اى لو كان هناك نظام للمسرح ، يتضمن خطة عامة ، ومجموعة من المقاييس والمعايير الفنية ، ومجموعة من القواعد تحكم المعاملات ، لعرف كل من يتعامل مع المسرح ما له وما عليه، ولعرفنا كيف نحاسب ، ومن نحاسب .

دستور للمسرح المصرى

دعونا نتصور دستورا للمسرح المصرى .

ومنطلق هذا الدستور هو ما نقدمه للجماهير .

وجمهورنا جمهور بسيط واع ، يحس باصالته وحضارته أكثر مما يدرك بثقافته ، ومن ثمة فهو فى حاجة الى فن بسيط عميق .. يرى فيه واقع حياته .. عدا آلامه وآماله .. يرى فيه أفراحه ومآسيه .. يرى فيه صراعاته ومشكلاته نفسية كانت أو أخلاقية او أجتماعية .. أكثر مما يرى فيه حذلقة فى التأليف أو ابهارا فى الاخراج .. حتى لو تغاضينا فى سبيل ذلك عن بعض القواعد الدرامية التى لا تخل بالعمل الفنى .

ولا يتنافى مع ذلك أن يكون عرض الواقع المصرى من خلال قيم انسانية عامة تهم الانسان فى كل زمان ومكان ..

وان كان ذلك فى حد ذاته هو مطلب جوهرى ، فهو فى نفس الوقت اقتصاد فى التكاليف يؤدى الى مزيد من الأعمال الفنية التى تقدم للجماهير .

كيف نستعيد كتاب المسرح

واذا كان كتاب المسرح قد تم اجلاؤهم بالتعقيدات التى يواجهونها من حيث تعدد اللجان ، واختلاف مشارب أعضائها الفنية والفكرية .. ورفضهم لمعظم أعمالهم لاعتبارات المستوى الفنى الذى يتخطونه دون وجود معايير متعارف عليها .. وقيام لجان .. وانفضاض لجان .. دون وجود قواعد ثابتة للتعامل ، حتى تصل النصوص

فى النهاية الى أن تدفن فى مهدها .

اذا كان الأمر كذلك ، فان عدم حرص كتاب المسرح للعودة اليه .. يكون لهم فيه عذر .

هل رايت عذابا يمر به مؤلف ، مثل العذاب الذى يمر به مؤلف المسرح المصرى !؟ ويكون نصيبه بعد ذلك قروشا ضئيلة .. تقل عن نصيب أى عامل فى حقل المسرح .

وقبل أن نقترح ان تكون لهم مكافآت مجزية ونسبة من دخل المسرحية ، دعونا نتصور كيف يمكن الحصول على نتاج قرائحهم ؟

لجان متفرغة

فى تصورى ان تقديم اعمال فنية يصل مستواها الى نسبة ٦٠ ٪ فكريا وفنيا ، وتمس حياة الجماهير فتقبل عليها .. أفضل من التمصير ومن الاقتباس ومن تقديم اعمال تخضع لكل قواعد الدراما ولا يقبل عليها أحد .

ولكن كيف نصل الى هذه المسرحيات !؟

هنا يصبح وجود لجنة متفرغة لكل مسرح ضرورة قصوى ، لجنة من عدد محدود من الأعضاء ذوى الخبرة والتخصص تأليفا واخراجا .

وليست وظيفة هذه اللجنة التى اتصورها هى مجرد القراءة والاختيار ، وتقرير ما يصلح وما لا يصلح .

وانما تكون هذه اللجنة مسئولة مسئولية كاملة عن تجهيز جميع نصوص الموسم المسرحى التى تحددها الخطة وفق المعايير والمقاييس التى يضعها جهاز المسرح المسئول .. فهى لا تكتفى بما يقدم لها من نصوص ،

وانما تسعى وراء المؤلفين .. وتسعى وراء كل من يستطيع أن يقدم جهدا فكريا او فنيا يمكن اعداده او تجهيزه للمسرح ، وتطرح أمام المؤلفين متطلبات الموسم المسرحى التى تحددها الخطة العامة وتنسق فيما بينهم .. وتبحث مقترحاتهم .. وتتابع خطواتهم ، وليس ما يمنع من أن يشترك اكثر من مؤلف فى عمل مسرحى واحد .

ان المسرح فى حاجة الى نصوص ، وعليه ان يتحرك للحصول عليها بدلا من أن ينتظر حتى تهبط عليه من السماء .

فاذا ما تجمع للجنة نتاج هذا الجهد ، قامت بتطبيقه على الوجه الآتى :

١ ـ اقرار المسرحيات التى تصلح للعرض فكريا وفنيا .

٢ ـ تبنى المسرحيات التى تحتاج الى بعض التوازن من حيث القواعد الدرامية والعمل على صياغتها فى القالب الدرامى بالتنسيق مع المؤلف حتى تنتهى الى الصورة الصالحة للعرض .

وهذا عمل تكنيكى بحت لا يجعل من اللجنة صاحبة حق على المسرحية .

٣ ـ تبنى المؤلفين التى تجد اللجنة فى مسرحياتهم ما يبشر بأمل ، فتجعلهم من أبناء المسرح ، وتتولاهم بالرعاية والعناية ، وتتابع خطواتهم حتى تعرف مسرحياتهم طريقها الى منصة المسرح .

وبذلك لا نرفض أية فكرة أو جهد أو اقتراح يفيد المسرح .

وهكذا تصبح اللجنة فى خدمة التاليف المسرحى

وليست قيمة علمية ، ووسيلة انماء وتطوير وخلق ؛ وليست وسيلة رفض ، وتصبح لها وظيفة حقيقية بدلا من الانتظار ولطم الخدود لعدم وجود نصوص .

وهكذا يكتب المؤلف وهو يعرف أن جهده لن يضيع سدى ، وأنه لن يقضي نصف عمره ، وربما عمره كله .. ترفض مسرحياته واحدة بعد الأخرى ، مرة لاختلال الخط الدرامى .. ومرة لتداعي البناء ، ومرة لأن لجنة المسرح لم تعترف بموافقة لجنة الهيئة ، ومرة لأن لجنة الهيئة لم تصدق على ما وافقت عليه لجنة المسرح .. الخ . وان الطريق امامه مفتوح طال أم قصر ، وأنه ينتمي فعلا الى المسرح ، وأن هناك من يباركون خطواته وينتظرون نتاج قريحته .

وهكذا نسترد كتابنا الكبار ، وندفع كتابنا الجدد ، ونوفر نصوصا تثري الحركة المسرحية ، وتخلق مجال العمل والتنافس ، ونقدم فى النهاية شيئا للجماهير .

أما مجموعة القواعد التى ينبغى التعامل على أساسها مع المؤلفين ، فيجب أن تكون واضحة وثابتة ، من حيث طريقة التقدم بالمسرحية ، والجهة التى تتلقاها ، والمدة التى يستغرقها العرض على اللجنة ، والتقرير النهائى بالصلاحية أو التعديل ، والنظام الدقيق الذي يكفل عدم دخول نصوص فى غير دورها من الأبواب الخلفية .

لا تتركوا المؤلف تحت رحمة المخرج

وطالما أن اللجنة المتخصصة قد وافقت على المسرحية ، فالمسرح ملزم بعرضها فى دورها ، ولا تلقى المسرحية حتى يرضى عنها أحد المخرجين ونحن لا ننكر على المخرج

حقه في أن يتخير ما يلائم رؤيته الفنية ، ولكن فى حدود ما تعرضه عليه لجان المسرح لموسم مسرحى معين . وعلى اللجنة ان تعهد بما يبقى لديها من مسرحيات خلال الموسم على مخرجين متمكنين لاخراجهـا مراعية ملاءمة هـذه المسرحيات لاذواقهم الفنية . ولا تؤجل المسرحيـة عن دورها الا لاعتبـارات التنسيق ، أو لارتباطها بمناسبة معينة .

تقسيم نوعى دقيق

وينبغى كذلك وجود تقسيم نوعى دقيق و فقا لوظيفة كل مسرح .

فليبق مسرحنا القـومى قلعة للأعمـال التـاريخية والكلاسيكية ، وان كان لهذا اللون جمهور خاص على درجة معينة من الثقافة ، الا أنه قـادر باستمرار على استدراج جمهور جديد كلما مال الى البساطة والعمق ، ومس تاريخ الشعب الذى يرتبط بحاضره .. ويوحى له بطريق المستقبل .

أما المسرح الحديث فهو مسرح الجماهير العريضة ، وهو وعاء فسيح لـكل التجارب والتيارات والأشـكال الفنية التى ترتبط بواقع الجماهير ومشـكلاتها ، واذا استطعنا استعادة ثقة جمهور المسرح ، فالمسرح الحديث هو مجاله الحقيقى ، فلتتعدد فرقـه بقدر ما يستطيع استعادة الجماهير ، وليكن بعضها للمسرح الجـاد ، وبعضها للمسرح الكوميدى ، وليفتح أبوابه للمؤلفين ويعمل على تنشئة جيل جديد من كتاب المسرح يقولون ما عندهم للجماهير .

أما عن مسرح الطليعة ، فنحن لم نصل بعد الى مستوى التجارب الطليعية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة . ان مجرد تقديم مسرحية عالمية مترجمة . . تعتبر بالنسبة لشعبنا البسيط عملا طليعيا . ومع ان الترجمة الدقيقة لكبار كتاب العالم تمثل واقعا غير واقعنا . . وقيما غير قيمنا ، الا أنها تقدم قيما انسانية عامة . وزادا من المعرفة والثقافة والأشكال الفنية ، ينبغى لمثقفينا وكتابنا الاطلاع عليها ودراستها كاطلاعهم على تراثنا الفكرى سواء بسواء . . وهم جمهور محدود ، فليكن مجالهم هو مسرح الطليعة .

هذا التقسيم النوعي الدقيق ، يحدد لكل من المتعاملين مع المسرح من مؤلفين ومخرجين ومديرين ، نوعية المسرح الذى يتقدم ليعمل معه ، ويحدد للجمهور نوعية المسرح الذى يقبل عليه . فلا نقدم له عرضا استعراضيا باسم عمل طليعى ، أو مسرحية حديثة باسم عمل كلاسيكى ، ويجنبنا فى نفس الوقت لعبة الكراسى الموسيقية بين المديرين ، الذى ينتقل أحدهم الى أى مسرح بنفس افكاره ورؤاه الفنية ، أو لعبة المحسوبية حيث يستطيع مؤلف او مخرج أن يقدم مسرحية من اى لون على اى مسرح له على المشرفين عليه دلال .

جهاز مستقل للمسرح

المسرح جامعه الشعب ، وهو من احطر الفنون التى ترتبط مباشرة بالجماهير ، ويختلف فيها عن غيره من فنون السينما والموسيقى ، ولديه من المهام والمشكلات ما يجعله أحوج من غيره الى جهاز مستقل لادارته ، ويتبع هذا الجهاز .

المسرح التاريخى والكلاسيكى .

المسرح الحديث (بفرقه المختلفة جادة أو كوميدية) .

المسرح العالمى (الذى يقدم الترجمات العالمية والتجارب الطليعيه) .

ويكون وظيفة هذا الجهاز وضع دستور المسرح وقوانينه ، اى النظام العام والقواعد التى يلتزم بها الجميع ، ووضع الخطه العامه للموسم المسرحى .. والميزانيه ، ومراقبه ذلك ومتابعته .. الى جانب ما يتولاه من الأمور الادارية للعاملين باجهزة المسرح .

بيوت مسرحية

وليس ما يمنع بعد ذلك أن يستقل كل مسرح بادارته ، فى حدود النظام العام والخطه العامة ، ويكون نجاح او فشل اى مدير مسرح هو مدى تفهمه وتحقيقه لهما ، وعلى أساسهما يعرف كل من يتعامل مع المسرح ما له من حقوق وما عليه من واجبات ، ويستطيع طلب محاسبة اى مسئول يخرق القانون ، أو تقديمه لمحكمة الفن .

الادارة فى خدمة الفن

ولنكف عن لعبة الفنان المدير ، ونجعل الادارة موضوعية بفصلها عن الفن . ونضع مجموعة من القواعد الثابتة تجعل الادارة فى خدمة الفن ، فلا تتسلط عليه ، ولا يكون شاغل المنصب هو القانون .. والحق .. والصواب .. والقاعده .. والفن .. وكل شىء .

وليتفرغ بعد ذلك ممثلونا ومخرجونا الكبار لفنهم الذى انشغلوا عنه بالمناصب .

خطة عامة للمسرح

ان وجود خطة عامة للمسرح ـ بعد وضع نظامه الأساسي ـ هي الأساس الذي يحدد كيان المسرح المصرى ، ويبرز هويته ، ويحدد معالمه .

وتبدأ هذه الخطة بتحديد موعد بداية الموسم المسرحى ونهايته ، كما تحدد عدد المسرحيات التي يقدمها كل بيت مسرحي وفقا لوظيفته ونوعيته وكثافة جمهوره. وما يقدم في كل موسم من مسرحيات جديدة أو مسرحيات معادة ، والظروف المناسبة لاعادة مسرحيات معينة .

ويلتزم كل بيت مسرحى بهذه المواعيد ، كما يلتزم بتقديم عروضه الفنية طوال الموسم بلا انقطاع ، وبطبع جدول زمنى بالمسرحيات التى يقدمها خلال الموسم واعلانه فى الصحف وفى مكان بارز من المسرح .

وليكن مديرو البيوت المسرحية أعضاء فى اللجنة التى يعينها الجهاز المسئول لوضع النظام والخطة .

هكذا .. يمكن أن تتبارى الفرق المسرحية فى تقديم عروضها ، وتتنافس فى مستوى ما تقدمه من فن .

وهكذا .. يكون الجمهور على وعى بالحركة المسرحية ، فيستطيع متابعتها وملاحقتها فكريا وفنيا .

وهكذا .. يتولد مناخ حقيقى لفن المسرح ويستنفر الكتاب ، ويحمس المشرفين ، ويستدرج الجمهور .

وبدلا من ان نمسك بأقلامنا لنكتب عن تدهور المسرح، نمسك بها لنقوم بدراسة وتحليل الأعمال المقدمة فكريا وفنيا ، ودراسة وتحليل ما تتناوله من حياة الجمهور ومشكلاته .

ميزانية فن .. وليست ميزانية ابهار

يحق للمسرح التجارى أن يبهر متفرجيه ، فهو يحقق أرباحا ، وجمهوره قادر على الدفع ، وتلك هى وظيفته ، ومع ذلك فهو لا يفعل الا فى اضيق الحدود .

اما مسرح الدولة فله وظيفة أخرى ، هو جامعة شعبية بحق .. أو ينبغى له أن يكون . وهو اذن جهاز خدمات قبل أن يكون جهاز ربح . وليس معنى ان يكون جهاز خدمات ان تنفق عليه الدولة بلا عائد مادى أو اجتماعى . حقيقة انه يقدم عروضه بقيمة رمزية فى متناول الجميع ، الا أنه اذا امتلأ المسرح بالجمهور فلابد أن يدر دخلا مناسبا ، وتصبح وظيفة الدولة هنا هى الاسهام فى نفقات ما يقدم للجماهير ، وليس تحمل جميع نفقاته .

والمسرح الذى لا يمتلىء بالجماهير يفقد وظيفته ، فلا هو استطاع أن يوصل خدماته لاصحابها ، ولا هو يدر دخلا ، ومثل هذا المسرح لا يستحق أن ينفق عليه مليما واحدا .

ولذلك ينبغى أن تراعى الميزانية عدة امور :

الاقتصاد فى نفقات الاخراج دون استعراض عضلات الديكورات والملابس والاكسسوار والاضاءة واستخدام المجموعات والاستعراضات فى النصوص الدرامية ، لمجرد الابهار وبلا مبررات فنية قوية .

استعمال ما يوجد فى مخازن المسارح من ديكورات وملابس .. الخ ، الى أقصى حد ممكن .

وضع ميزانية محددة للدعاية لكل مسرحية ، وفق نظام مدروس ، فلا تقوم دعاية مسرحية على حساب مسرحية

اخرى .. طبقا للنفوذ أو المحسوبية .

مراعاة ما ينبغى أن يحققه مسرح ناجح من دخل طوال الموسم المسرحى .

مراعاة أن المسارح التى تعمل عليها بلا ايجار ، وان جميع الفنانين والفنيين والعاملين مدفوعة رواتبهم .

لا تجعلوا من الفنانين موظفين

اصبح الفنان فى مسارح الدولة موظفـا يحصل على راتبه طوال العام سواء عمل ام لم يعمل . ويتناول حوافز خاصة أثناء العمل ، فلم يعد يهمه أن يوجد النص .. أو ينجح العمل .. أو يمتلىء المسرح بالجماهير ، الا من حيث النجاح الأدبى ، لم يعد العمل بالنسبة له مسألة حياة أو موت . ولم يعد وجود الجماهير مرتبط بحياته ومستوى معيشته .

واذا عز كل شىء ، فى مسرح ضاع فيه كل شىء ، فلا أقل من الراتب .

ومن هنا كان لابد أن يرتبط دخل الفنـانين بنجاح العمـــل ، وحجم الجمهور ، وكثرة الدخل . وذلك باشراكهم — الى جانب الراتب — فى نسبة من دخل المسرحية بدلا من الحوافز .

ولن يكون المؤلف أقل حقا من هؤلاء فى نسبة من هذا الدخل .

هنا يتولد الحافز والسعى ، ويكون كل عضو من أعضاء الفرقة دافعا للآخرين ، وكلهم وراء المدير الناجح الذى يحقق لهم عملا ودخلا ، ولن يجد المدير الذى يجلس

على مقعده لمجرد التباهى بشرف المنصب مكانا بينهم .. واذا تحقق العمل فقد استحقوا الدخل .. واستحقوا من قبله الراتب .

نعم دستور للمسرح

ان وجود دستور للمسرح المصرى مهما كان ، أفضل من العمل فى ظل الفوضى والاضطراب اللذين أديا الى ما وصل اليه المسرح من تدهور .

قبه يعرف كل من يعمـــل بالمسرح المصرى ما له وما عليه . ويكون هو الفيصل بين الحق والباطل ، وبين النجاح والفشل .

لحظة مع القطاع الخاص

فقد مسرح الدولة نفسه .. وكان لابد ان يخلو الجو ..

وخلا الجو لمجموعة من الأذكيـــاء وأصحاب الفهلوة الفنية ، من انصاف المثقفين وانصـاف الموهوبين الذين يتعلقون بأذيال الفن ويتعيشون فى مجاله واحسوا خلو السوق الفنى من بضاعة المسرح ، فحملوا حقائبهم فيما يشبه تجارة الشنطة ، واستوردوا لنا من الخارج سقط المتاع ، فأخفوا معالمه وأسقطوا عنه كل قيمة فكرية وفنية تحت اسم الاعداد والاقتباس والتمصير ، وليس فيما قدموه لنا رؤى فنية وفكرية لفن غربى ، ولا هو عمل يحمل الطابع المصرى والحياة المصرية .. وانمـا قدموا لنا مجموعة مشاهد فارغة من اى محتوى الا أداء تمثيلى لبعض من ممثلينا الموهوبين .

وطرحوا بضاعتهم هذه فى « شواربى » السوق الفنى، فاستقطبوا جمهورا جديدا ليس له أصـــالة جمهور الخمسينات والستينات ، جمهور يكسب موارده المالية بنفس أسلوب تجارة الشنطة .. وقادر على دفع ثلاثة جنيهات ثمنا لتذكرة المسرح .. الى جانب جمهور وافد يحمل موارد مالية ليريقها بين بنات الليل وموائد الخمر فى شارع الهرم ، ويستكمل بعض سـهراته فى الضحك الفارغ الذى لا يشغله عن نفسه .

ولا ننكر أن بعض ما قدمته المسارح الخاصة كان فيه ما يستحق الذكر ، الا أن الأمور بصفة عامة أخذت تتطور الى الأسوأ .

ومن أسف أن بعض مؤلفينا الكبار ، اضطروا حينما أفلس مسرح الدولة أن يجاروهم فى هذا التيار .

والحق أنهم كانوا أكثر من محظوظين ، فقد وجدوا أمامهم مجموعة من أفضل من أنجبت مصر من ممثلى الكوميديا ، ممثلون يمتازون بالموهبة .. والذكاء .. وخفة الظل . مجرد وجودهم على منصة المسرح يبعث على الضحك . هؤلاء الممثلون هم الذين نجحوا وشدوا الجماهير ، وليست النصوص التى قدموها ، وبغيرهم لا يبقى من معظم هذه النصوص سوى صور باهتة .

ومع ذلك فقد ظلم هؤلاء الممثلون انفسهم بقدر ما نجحوا ، فقد صبوا انفسهم فى قوالب حديدية أصبح من العسير عليهم الخروج منها ، وغالوا أحيانا فى الحركات البلهاء حتى كادوا يفقدون السيطرة على فنهم . ولو كان للمسرح المصرى وظيفة وله منهاج ، وله مؤلفون يعبرون عن حياة الشعب وعن مزاجه ، لأمكن اطلاق طاقات هؤلاء الممثلين فى أدوار متنوعة بدلا من تفصيل مشاهد بمثابة قوالب على مقاساتهم ، ولأمكن بمثل هؤلاء الممثلين الموهوبين الذين قل أن يجتمعوا فى جيل واحد .. عمل شىء رائع للمسرح المصرى ..

واصبحت كل أمجادهم ان يضحكونا على ملابسات أو سوء فهم او تداخلات خالية من اى محتوى ، أو على عثرات لفظية وحركات بلهاء ، لأبله أو ساذج يعلمونه كيف يحب أو كيف يأكل ، أو على دون جوان قد تتساقط

تحت أقدامه الفتيات ويتفنن فى اخفـــاء كل منهن عن الأخرى .

وكلما أمعنت الفكرة التى يستوردونها فى الغـرابة ، وبعدها عن حياة الشعب .. كانت أحب الى نفوسهم .

ومع ذلك .. فنحن لا نعترض على هذا اللون من الفن ولا نطالب بمصادرته ، فهو لون له طبيعته وله جمهوره، بل ان جمهور المسرح الأصيل يحتاج من وقت لآخر أن يسرى عن نفسه بمثل هذا التهريج على سبيل التسلية والترويح .

اما ان يكون هذا هو معظم بضاعة المسرح فى السوق الفنى ، ويخلو الجو من المسرح الأصيل الذى يتنــاول حياة الجماهير وواقعهم .. فهى مأساة .

نعم .. هى مأساة ان تصبح بضـــاعة الشواربى هى أساس اقتصاد مصر .

والأغرب من ذلك انهم لم يكتفوا بتقديم هذا الفن الى الجمهور الوافـــد من مختلف البلدان العربية ، بل أصبحوا يصدرونه الى بلادهم ، فيما عرف بالانتـاج الخاص .. مجـــاراة للتليفزيون المصرى الذى أوكل مسئولياته القومية لما أسماه بالشركات والانتاج الخاص .

وابتعـــد الفن المصرى عن مصر أكثر فأكثر ، فهم يشترطون لمثل هذا الانتـــاج أن يتضمن أفكارا عامة وملابسات عامة ، لا يشتم منها رائحة الشعب المصرى فى نضاله أو انتصاراته أو صراعاته أو مشكلاته .. وذلك حتى يمكن تسويقه فى معظم هذه البـــلاد .. بل هم يشترطون فى النص المسرحى زمنا معينا وعددا معينا من الشخصيات اقتصـــادا فى التكلفة حتى يصور فى ليلة

واحدة ، ويصدر بعد ذلك الى تليفزيونات هذه البلاد فيجلب لمنتجيه آلاف الجنيهات .

وأصبحنا ننتج في مصر فنا لغير الشعب المصرى ، بل ان معظمه يسيء الى مصر بقدر ما يجلب من آلاف الجنيهات لمنتجيه ، وكم من سؤال واجهته من افراد فى مختلف البلدان العربية ، يدل على أن شعوبها يتصورون المجتمع المصرى « شارع هرم كبير » وقد انتقلت اليهم هذه الصورة الشوهاء عبر السينما والتليفزيون .

وأصبحنا نرى المؤلفين والمخرجين والممثلين مشغولين عن أى شيء بالبحث عن منتج – ومعظمهم من غير المصريين – لينتجوا أى شيء لغير مصر ، وعن غير مصر ، مهما كان من ناحية الصناعة الفنية عظيما أو مبهرا .

الى هذا الحد تدهور المسرح المصرى .

الى حد تصوير المسرحية فى ليلة واحدة .. وبلا جمهور .

وقد يتبادر الى الذهن أننى أريد للمسرح المصرى أن يكون ندوة لمناقشة مشكلات الشعب ، أو أن يتخلى عن الضحك والتسلية والترفيه . وهذا أبعد ما يكون عن تصورى ، انما قصدت ان واقع الشعب ومشكلاته فيها من التناقضات والملابسات ما يبعث على الضحك والسخرية أكثر من تلك المشاهد الفارغة المحتوى ، بل هما المجال الحقيقى لفن الكوميديا .

مسرح الهواة

أدى تدهور المسرح المصرى الى انهيار جبهة من أعظم الجبهات التى تثرى الفن ، وتعتبر بمثابة الروافد التى

تغذى نهر الفن المسرحى ، وهى حركة الهواية .

فلا شك ان الهواية هى بداية كل عمل فنى ، فكلنا بدأنا هواة ، كل الذين ملاوا الحياة الفنيه تاليفا وتمثيلا واخراجا .. فضلا عن الفنون الأخرى .. بدأوا هواة .

والهواية هى التى حفزتهم على الاستمرار فى طريق الفن الوعر ، والعطاء المستمر بلا مقابل حتى يصلوا الى جمهور المسرح العريض .

ولو كان الهدف ماديا .. لحققوه من طريق اكثر ، واقل وعورة .

ولقد لعبت الهواية دورا كبيرا فى تاريخ المسرح ، ابتداء من المدرسة .. والجامعة .. والشركة .. والمؤسسة .. والنقابة ، الى أكبر جمعيات الهواة كجمعية أنصار التمثيل والسينما ، وفرقة المسرح الحر .

وكم كانت مدارسنا تزخر بجماعات الأدب ، والتمثيل ، والموسيقى ، والرسم الخ . ولا زالت بعض مدارسنا القديمة بها مسارح هواة التمثيل ، وبعض هذه المسارح توجد فى الشركات والهيئات والنقابات .

ونظرة واحدة الى ما قدمته جمعيات الهواية ، كجماعة انصار التمثيل والسينما ، وفرقة المسرح الحر ... وغيرهما ، من مؤلفين .. وممثلين .. ومخرجين أثروا الحركة المسرحية فى شتى مجالاتها ، بل قامت على أكتافهم فى فترات مختلفة نهضة مسرحية حقيقية .. كفيلة بأن تبرز عظم الدور الذى تعطيه حركات الهواية فى مسار الفن .

وتزدهر الحركة المسرحية بقدر ما تزدهر حركات الهواية . واذا شاءت لها الظروف أن تنحسر أو

تتهاوى ، كان ذلك بمثابة السدود التى تحجب مياه روافد الهواية من أن تصب فى نهر الفن .. فيجف ، وينضب معينه .

ومسرح المحترفين ، يقدم نتاج الخبرة الناضجة الى الجمهور العريض .

اما مسرح الهواة فيقطع الطريق من بدايته ، ويتدرج في مستويات التطور المختلفة ، ويقدم اعماله لجماهير خاصة ، ابتداء من جمهور المدرسة الى جمهور الشركة أو النقابة أو المصلحة .. فيربى أذواق هذه الجماهير ، ويرقى بها ، ويعدها للمسرح الكبير .. جامعة الشعب .

ومسرح المحترفين يبدأ بقصد الربح المادى ، أو هو ينتظر المقابل السريع فى معظم الأحيان ، سواء كان على هيئة مرتبات من الدولة ، أو من ريع الشباك فى المسرح التجارى . ويعمل ما فى وسعه لارضاء الجماهير حتى لو كان ذلك على حساب الفن .. ولا يعطى لجمهوره الا بقدر ما يأخذ ، بل ان المسرح التجارى ينتظر مقابلا أكثر مما يعطى .

أما مسرح الهواة فهو يعمل لأنه يريد أن يقول شيئا وأن يقدم فنا . وهو يعمل لتربية أذواق الجماهير ولا ينحدر لارضاء نزواتها ، وهو قادر على العطاء فترة طويلة قبل ان يفكر فى المقابل ، وكم هو قليل ذلك المقابل الذى يرضيه .

ومع أن بعض جماعات الهواية فى الجامعات أو الشركات أو النقابات تبذل ما فى وسعها فى حدود امكانياتها المتواضعة ، وتقدم لجمهورها نصوصا جديدة ، واخراجا جديدا تثبت بهما قيمة ما تؤديه حركات الهواية من وظيفة للفن .

الا أنه من العسف أن ننتظر منها ذلك دائما ، لعروض لا تقدم الا ليوم واحد او بضعة أيام ، ولجمهور محدود .. ولا عتب عليهم اذا جنحوا الى تقديم نصوص قديمة مستهلكة من برامج مسارح تحتضر ، وبنفس تصورها التقديم اخراجا وتمثيلا .

فهذه الأعمال المتفرقة التى تقدمها جماعات محدودة ، لجمهور محدود ، لأيام محدودة ، وبامكانيات متواضعة ، لا ترقى الى ما ينبغى أن تؤديه الهواية من وظيفة ... وبعض المحاولات الجادة التى نراها تحتضر الآن ، لا يعلم مآلها الا الله .

فالفن لابد أن يصل الى مداه ، وهاوى الفن لابد أن يصل الى غايته ، وهو أن يقول ما عنده لجمهور المسرح العريض ، والا لكان نشاطه بلا هدف ، وعمله بلا أمل ...

والجمعيات الكبيرة ، للهواة التى تستطيع احياء مواسم مسرحية كاملة للجمهور ، هى المآل الطبيعى الذى ينبغى أن ينتهى اليه هاوى المسرح سواء من المدرسة أو الشركة أو النقابة أو المصلحة .

وللأسف الشديد فان هذه الجمعيات لم يعد لها وجود حقيقى فعال فى النشاط المسرحى ، فعندما أصبح المسرح تابعا للدولة ، وخاصة بعد انشاء فرق التليفزيون المسرحية ، امتصت أعضاء هذه الجمعيات واذابتها فى فرقها ، وهذا ما آلت اليه جمعية أنصار التمثيل والسينما ، وفرقة المسرح الحر .

وعندما ألغيت فرق التليفزيون المسرحية ، وسمح بتكوين فرق خاصة وجدت حركة الهواية نفسها فى ظروف جديدة صعبة .

فالجمعيات القديمة لم يعدلها وجود حقيقى .

وانشاء جمعيات جديدة يضعها فى طريق مسدود من حيث الموارد المالية ، وظروف العمل المسرحى نفسه .

ان وجود مسرح للعمل عليه أصبح مشكلة كبرى . خاصة وأن حركة الهواية رغم قدرتها على العطاء دون مقابل ، لا تملك الموارد المالية التى تمكنها من استئجار مسرح ، ومنافسة الامكانيات الجبارة التى تملكها مسارح الدولة ، والموارد المالية الضخمة التى يطرحها المسرح التجارى .

ومسرح الدولة مكتظ بممثلين ومخرجين موظفين ، معطلين عن العمل معظم المواسم المسرحية ، اغلبهم من خريجى معاهد التمثيل ، ولا مجال له فى أن يستوعب مواهب جديدة سواء من الهواة أو من غير الهواة .

والمسرح التجارى يختلف فى نوعيته عن نشاط الهواة من حيث الوظيفة والهدف . ويقدم نصوصا تفصل تفصيلا لنوعية معينة من الممثلين وتعتمد على أدائهم ، وبغيرهم لا تقوم له قائمة .. ولا مجال عنده لطالب الهواية الا فى النادر القليل .. وفى أدوار ثانوية .

وما لم تجد جماعات الهواية المختلفة متنفسا طبيعيا لها فى الالتقاء بجماهير المسرح الكبير ، وذلك عن طريق جمعيات الهواة الكبيرة القادرة على أحياء مواسم مسرحية كاملة .. فانها تصل الى عنق الزجاجة .. وتتضخم وتختنق .

واذا كانت جماعات الهواية فى المدرسة أو الشركة أو النقابة أو المصلحة الحكومية ، هى مسئولية الجهات التى يتبعونها ، فان هذه الجماعات على أى حال من

الأحوال لن يتأتى لها أن تنشط ، وتثمر الثمرة المرجوة الا اذا وجدت النهر الذى تتدفق اليه ، وهو جمعيات الهواة الكبيرة التى تستطيع احياء مواسم مسرحية كاملة ، وتقدم عروضها للجماهير .

واذا كانت الوظيفة التى تؤديها هذه الجمعيات ليست تجارية ، ولا تقل فى أهميتها عن الوظيفة التى تؤديها مسارح الدولة ، ان لم تزد عليها فى تبنيها للمؤلف والممثل والمخرج منذ بزوغ موهبته ، والعمل على انماء هذه المواهب وتطويرها .. وهى وظيفة قومية تجعل لها حقا فى مسارح الدولة .

فان دور الأجهزة المسئولة عن الثقافة فى تشجيع قيام هذه الجمعيات ، ورعايتها ، واعانتها ، وتوفير المسارح التى تعمل عليها .. يصبح ضرورة قومية .

الجزء الثانى

فى الضحك والكوميديا

نحن والضحك

نحن شعب يضحك دائمـــا ، يضحك بالبسمة ... ويضحك بالدمعة ، يضحك سرورا .. ويضحك ألما .

يحتلنا الغزاة .. فنسخر منهم ، ونضحك عليهم .

ويستبد بنا بعض الحـــكام الأجانب فنسخر منهم ، ونضحك عليهم .

ويخرج علينا بعض ابنائنا فيتنكرون لمعـــايير مجتمعنا تعاليا عليه ، أو خروجا على مألوف عاداته وتقاليده .. أو تجمدا فى قوالب هذه العادات والتقاليد ... فنسخر منهم ، ونضحك عليهم .

وقد يضحك الشعب مقهورا . ولـــكنه ليس ضحك الغافل أو المستكين ، وليست فكاهته هى فكاهة السلبى الذى يدفن رأسه فى الرمال ، وانما هى السخرية التى تعرى هؤلاء جميعا ، وهى المرآة التى تعكس صورهم على حقيقتها أمام المجتمع ، فتكون حافزا له على المقـاومة والخلاص .

انظر الى تاريخ هذا الشعب خلال العصور .. تجده قد ضحك على الهكسوس وســـخر منهم حتى استكمل معداته .. فطردهم ، هكذا فعل بكل الغزاة انتهاء بالحملة الفرنسية والاســتعمار الانجليزى ، وهكذا فعل بـكل

الحكام الأجانب انتهاء بالمماليك والأتراك ، وهكذا يفعل بكل من سولت له نفسه من أبنائه أن يستبد به أو يخرج عليه .

فقد استخدم المصريون الفكاهة على مر العصور سلاحا ذا حدين ، سلاحا يسرون به عن أنفسهم ، فيرفعون عن نفوسهم اثر المعاناة .. والظلم .. وقسوة الحياة ، فيما تمتلىء به حياتهم من نكات وسخريات وقفشات ، فلا يكاد يلتقى أحدهم بالآخر .. أو يجمع بعضهم مجلس حتى يهم أحدهم « أسمعت آخر نكتة !؟ » ويأخذ فى روايتها مباشرة دون انتظار اجابة .

حتى الكبت الجنسى ، وجد له متنفسا فى الفكاهة ، باعتباره لونا من الوان القهر فى المجتمع .

واستخدم المصريون الفكاهة سلاحا يشهرونه فى وجه الغزاة والحكام والطغاة ، يكشفون جبروتهم واستغلالهم ومخازيهم ، فيضحكون عليهم ويتندرون بهم الى أن تحين ساعة الخلاص .

وقد حددت الفكاهة وظيفتها هذه فى مسارحها عبر العصور ، وأصبحت هذه الوظيفة هى المحك الأساسى فى تقييم الفكاهة ، سواء ما نشأ منها عن اللغة ، أو ما نشأ منها عن المواقف والشخصيات فيما يعرف بالكوميديا .

انظر الى الكاتب المصرى الأسعد بن مماتى فى كتابه « الفاشوش فى حكم قراقوش » كيف يسخر من هذا الحاكم التركى الذى ذاع صيته منذ عصر الدولة الأيوبية كرمز للاستبداد والقسوة ، وكيف يرسمه فى صورة من الحمق والتحكم .. معبرا بذلك عن سخط المصريين فيما كان يدور على ألسنتهم .

جاءته الشرطة يوما بأحد غلمانه وقد قتل نفسا محرمة بغير حق ، فقال : « اشنقوه » فقيل له : انه حدادك الذى ينعل لك فرسك ، فنظر أمام بابه فرأى قفاصا ، فقال : أشنقوا القفاص .. واتركوا الحداد .

وهو بذلك .. فيما تصوره النكتة ، قد حقق المصلحة والعدالة معا ، فأبقى على حداده ، وشنق رجلا بدلا من القتيل ، فهل هناك سخرية أبلغ من هذه فى تصوير استبداد حاكم ؟!

وانظر الى ابن سودون الذى انشد شعره فى الضحك والفكاهة ، حتى ذاع صيته بين الظرفاء ، وتنافسوا فى الحصول على ما يكتب .. انظر اليه فى كتابه « نزهة النفوس ومضحك العبوس » يقول :

عجب عجب هـــــذا عجب
بقـــر تمشى ولهـــا ذنب
ولهـــا فى بزبزهـــا لبن
يبدو للنـــاس اذا حلبوا
من أعجب ما فى مصر يرى الـ
كـــرم يرى فيـــه العنب
والنخـــل يرى فيـه البلح
أيضـــا ويرى فيـــه رطب
« أوسيم » بهـا البرسيم كـذا
فى الجيزة قد زرع القصب
والمركب مع ما قـــد وسقت
فى البحـــر بحبل تنسحب
والناقة لا منقـــار لهـــا
والوزة ليس لهـــا قتب

لابد لهــــذا من ســـبب
حذر فـــدر ماذا الســبب

وقد نضحك من تعجبه لهذه الصور البديهية ، وقد نضحك لبعض الصور المقلوبة التى أوردها كالناقة التى لا منقار لها ؛ « والوزة » التى ليس لها قتب . ولكننا فى النهاية قد لا نكون فى حاجة الأن نحذر السبب .

ولعله نظر حوله فى مصر القرن التاسع الهجرى ، فوجد الأمور مقلوبة فى وضع أبنائها ، وفساد أحوالها ، فأصبح من الطبيعى كذلك أن تقلب الطبيعة حتى تستقيم الأمور . وأصبح ما يدعو للعجب أن يكون شــيئا فى وضعه الصحيح .

انظر الى نكاتنا وفكاهتنا التى تعكس الوضع الاجتماعى فى أروع صوره .

افتقر أحد الأتراك ، فأخذ يمر على بيوت المصريين يتسول ما يجودون به عليه ، فكان يطرق الباب صائحا بعجرفته المعهودة : هات حسنة لسيدك محمد آغا .

وقابل جماعة من المصريين أجنبيا ممن يبتزون المال بالربا الفاحش ، ولاحظ أحدهم أن الليلة باردة ، والأجنبى بدون قفاز ، وأبدى ملاحظته تلك ، فقـال قائلهم : ما حاجته الى قفاز ويده فى جيوبنا .

ألم تكن هذه هى مأساة المصريين على مر العصور ، يسلب الأجانب خيراتهم وأقواتهم .. ويفرضون عليهم سيادتهم !!

وهل ننسى تلك النكات التى شاعت أيام كبتت الحريات مراكز القوى !؟

التقى صديقان فبادر أحدهما الآخر :

ـ هل علمت أن فلانا خلع ضرسه من أنفه !؟

ـ ولماذا لم يخلعه من فمه ؟

ـ وهل يستطيع أحد فتح فمه ؟

وهل هناك أبلغ فى التعبير عن سوء حال الموظفين ، وما كان يخصم من رواتبهم من ضرائب واستقطاعات وخصومات .. الخ ، من هذه النكتة التى شاعت مع بداية الخصومات .

ركب وزير المالية الترام يتفقد أحوال الناس ، فسمع موظفا يقول لزميله أن راتبه ينفد فى اليوم العاشر من الشهر ، وسأله زميله :

ـ وكيف تعيش باقى أيام الشهر !؟

ـ أعيش على الستر .

فأصدر الوزير قرارا في اليوم التالى بخصم ١٠ ٪ من الستر .

هكذا يضحك المصريون ، يضحكون من آلامهم ، ويضحكون من مستغليهم ، ويضحكون من أنفسهم . وتكون فكاهاتهم مرآة عظيمة تعكس صورة المجتمع بكل عيوبه وتبرز الحقيقة واضحة لكل عين ترى وأذن تسمع، حتى اذا حانت الساعة ، وجد كل خارج على الجماعة .. سواء كان أمة غازية .. أو حاكما أجنبيا .. او مصريا مستبدا بأبناء شعبه .. وجد صورته واضحة فى مرآة الشعب ، ليس الى الفكاك منها من سبيل .

ضحك المصريون اذن .. ضحكوا فى مجالس السمر ، وضحكوا فى أسواق العمل . ضحكوا بالنكتة والسخرية واللذع والتهكم والدعابة والمزاح والقفش والتورية ،

وكان لهم فى كل العصور ظرفاء يمثلونهم فى هذا المجال، وكان من أبرزهم فى العصر الحديث : محمد البابلى ، وعبد العـــزيز البشرى ، والدكتور محجوب ثابت ، وحسين شفيق المصرى .. وغيرهم كثيرون .

وضحكوا مع الأدباتية ، والشعر الفكاهى ، والكاريكاتير، والزجل ، فيما جمعته بعد ذلك صحف الفكاهة مثـل « أبو نظارة » التى انشأها يعقوب صنوع ، و « التنكيت والتبـكيت » و « الأستاذ » اللتان أنشأهمـــا عبد الله النديم ، ومجلة الأرغول التى انشأها شـــيخ الزجالين محمد النجار ، و « حمارة منيتى » التى أنشأها محمد توفيق و « الكشكول » و « الفكاهة » التى رأس تحريرها حسين شفيق المصرى .. ثم مجلة « البعكوكة » التى رأس تحريرها محمود أمين المفتى .

وقد كتب فى هـــذه المجـلات والصحف ، معظم أهل الظرف الذين سبق ذكرهم وغيرهم من أمثال بيرم التونسى وبديع خيرى ، وفنانو الكاريكاتير ، وتناولوا فيهـــــا بالفكاهة نقد الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فى مصر .

ومن أسف ، أن مثل هذه المجلات الفكاهية المتخصصة، قد اختفت من سوق الثقافة المصرية ، مع مالها من أثر عظيم فى النقــد والتوجيه . واقتصر الأمر على بعض ما يفرد فى الصحف والمجلات من مساحات محــدودة فى بعض أبواب الفن والثقافة .

واذا كانت الكوميديا ، هى أرقى أشكال الفكاهة ، لما تجمعه من فكاهة اللغة ، والموقف ، والشخصية . فهـل استطاعت الكوميديا المصرية عند نشأتها ، أو خــــلال نموها ، أن تلعب هذا الدور !؟

لاضحك بلاهدف

الانسان هو الكائن الوحيد الذى يضحك ، فالحيوان لا يضحك ، والطبيعة لا تضحك ، والجماد لا يضحك ، هذه حقيقة أكدها العلماء والفلاسفة على مر العصور .

واذا كان بعض العلماء ، يرون أن بوادر الضحك تبدو عند بعض الكائنات العليا كالقردة والشمبانزى . وذلك فيما يبدو ابتســـــاما على وجوهها تعبيرا عن الراحة والسرور .

فمما لا شك فيه أن الانسان هو الكائن الوحيد القادر على الضحك الواضح والقهقهة العالية . كما أنه الكائن الوحيد القادر على اضحاك غيره ، واذا كنا نضحك أحيانا من الحيوان ، أو من بعض الظواهر الطبيعية ، فانمـــا يكون ذلك لوجود شبه بينها وبين بعض الظواهر الاجتماعية فى علاقاتها الانسانية ، فقد نضحك من قرد يلبس قبعة لأننا نحاول أن نتصور انسانا على هيئة القرد تحت هذه القبعة . وقد نضحك من صورة شـــجرة صغيرة مثمرة بجوار شجرة كبيرة عقيمة ، لأننـــا نتصور مكانها طفلة قادرة على الانجاب ، وامرأة عاجزة عن ذلك .

فالضحك ينشأ أصلا عن ظواهر اجتماعية : شخصية انسانية .. علاقة اجتماعية .. سلوك اجتماعى . ولم يكن

للضحك أن ينشأ ما لم يكن هناك تصور معين مخالف لمنطقة الجماعة عن هذه الشخصية تأباها الجماعة ، والكرم المبالغ فيه الى حد الاضرار .. مبالغة تأباها الجماعة . واذا كانت مثل هذه الظواهر هى منبع الضحك الحقيقى ، فانما هو ضحك من الأمور المعوجة ، وهو ضحك يبغى للأمور أن تستقيم .. وهذه وظيفة اجتماعية .

ومن ثمة .. فان مولد الضحك من الظواهر الاجتماعية، يرتبط بوظيفته الاجتماعية .

وكون الانسان هو الكائن الوحيد الضاحك ، القادر على الاضحاك ، انما ينبع أصلا من انه كائن اجتماعى ، وهو أعلى الكائنات الحية ادراكا لذاته ولروح الجماعة ، ولطبيعة العلاقات الاجتماعية . وهو أعمق هذه الكائنات وجدانا واحساسا بالألم .

ويمكن توليد الضحك بوسائل صناعية ، فكما يمكن اضحاك الطفل عن طريق الدغدغة (الزغزغة) . يمكن اضحاك بعض الكبار السذج عن طريق دغدغة حواسهم ، وذلك بتركيب بعض مواقف جوفاء تقليدا لمواقف اجتماعية ، أو بأداء بعض الحركات المبتذلة بالجسم كهز الأرداف .. والصدر .. الخ ، أو بطريقة نطق خاصة فيها حشرجة أو سرسعة أو تخنف ، أو تهشيم بعض الألفاظ والحروف ، أو عن طريق التلاعب اللفظى .. ولكننا حينئذ نكون حيال ضحك زائف مفتعل لا يستجيب له الا الأطفال والسذج .

واذا تناولنا الفكاهة فى صورة من أبسط صورها مثل النكتة . وفي أعلى صورها وهى الكوميديا ، وجدنا أنها لم تكن قادرة على الاضحاك الحقيقى ، ما لم تكن مستمدة

من جذورها الاجتماعية ، ومن ثمة مؤدية لوظيفتها الاجتماعية .

ولنتناول هنا بعض النكات التى يتولد الضحك فيها عن ظواهر اجتماعية ، وتؤدى السخرية فيها وظيفتها الاجتماعية . وبعض النكات القائمة على مجرد التلاعب اللفظى ، لنر أيهما أكثر اضحاكا .

هذه نكتة تحمل دلالة اجتماعية .

أضرب أسد فى حديقة الحيوان عن الطعام لانهم يقدمون له الفول السودانى بدلا من اللحم . ولما سأل المدير المختص عن سبب ذلك اجاب :

— حينما احضروا لنا الأسد ، لم يكن لدينا درجة أسد خالية ، فقيدناه على درجة قرد .

ومع أن الضحك ظاهرة اجتماعية ، اى ان النكتة التى تلقى على جماعة ، تجد لها صدى من الضحك اكثر مما لو ألقيت على شخص واحد . أو بأكثر مما لو قرأت ، الا انك تشعر هنا بما تولده هذه المفارقة من الضحك ، هذا ان لم تكن قد ضحكت فعلا وقهقهت بمفردك .

ونحن لا نضحك هنا من الأسد ، ولكننا نضحك من قلب الحقائق طبقا للشكليات بجعل العلاقة بين الكائن وطعامه وفقا للدرجة الخالية . ولا شك أن النكتة هنا ترمز لظاهرة اجتماعية عامة ، تمس كل فرد قد يصبح معرضا لقلب أوضاعه طبقا للشكليات ، وما أكثر ما نقرأ عن موظف يصر على أن الرجل الماثل أمامه أنثى ، لأن الكاتب أخطأ فى شهادة الميلاد أو فى البطاقة العائلية بزيادة تاء التأنيث

ومع أن الضحك ينبع من منطق هذه العقلية ، ومن

هذه العلاقة ، الا ان النكتة تؤدى وظيفتهـا الاجتماعية بالسخرية منها ، باعتبارها تصورا معوجا للأمور ، فى مقابل التصور الصحيح .

ولعلنا نذكر نكتة الوزير الذى أصدر قرارا بخصم ١٠ ٪ من الستر .

ففى الوقت الذى يتولد فيه الضحك من تجسيم « الستر » وهو شىء معنوى ، ليبدو فى صورة شىء مادى .. الا ان النكتة تؤدى وظيفتها الاجتماعية بتصوير سوء أوضاع الموظفين ومعاملة الاداريين لهم .. فى مقابل ما ينبغى أن يكون .

فماذا لو طلبنا من مثل هذا الموظف أن يوفر ألف جنيه مثلا من الستر ، ليدفعها مهرا لعروس أو مقدما لايجار شقة !؟

ومع أن النكات القائمة على التلاعب اللفظى ترقى قليلا عن دغدغة الحواس عن طريق حركة الأجسام ، أو تحريف النطق أو تشويه الملابس ، الا انها أقل قدرة ، على الاضحاك ، لأنها تفقد المنبع ومن ثمة تفقد الوظيفة .

وهذه بعض نكات قائمة على التلاعب اللفظى .

« واحد طلع القلعة .. لقاها لابسة » .

« واحد راح يقعد على القهوة .. قعد على الشاى » .

« ذهب رجلان الى الحلاق .. واحد حلق .. والثانى غويشة » .

« واحد ضرب التليفون عبط » .

وتلاحظ فى هذه النكات التكلف الواضح لمحاولة الاضحاك !

فالضحك اذن يستمد وجوده من الظواهر الاجتماعية، وهو يسخر من الخارجين على منطق الجماعة وقوانينها ومألوف عاداتها واساليب سلوكها . واذا كان الضحك بهذا المعنى هو بمثابة عقوبة اجتماعية للخارجين على الجماعة ، فهو في نفس الوقت أداة اصلاح ، لأن الفكاهة تبرز المثل الأعلى حين تسخر من نقيضه .

ومن يريد أن يعزل الضحك عن منبعه أو عن وظيفته، انما يقدم لنا صورا مفتعلة ، سرعان ما تنضب لأنها فارغة من أي محتوى ، ولا تلبث أن تهبط الى ضرب من التكرار والتبذل والاسفاف .

واذا كانت أرقى الأشكال الفنية التي تؤدي الى الضحك هي الكوميديا ، فالتمثيل هو الوسيلة التي تنقل هذه الكوميديا الى الجماهير . والمثل هو اداة التعبير عن رسالة الكوميديا .

فاذا تجردت من منبعها ووظيفتها ، لم نعد أمام ضحك حقيقي أو كوميديا حقيقية ، ولم يعد الذي يضحكنا ممثلا ، وانما ظريفا يستدر ضحكاتنا بوسيلة مفتعلة عن طريق الدغدغة الحسية ، بحركة الجسم أو التلاعب اللفظي ، متخذا لنفسه طريقة خاصة مفتعلة في نطقه أو أو في أسلوب حركته .

تناول أي مشهدين تمثيليين كوميدين لمثل واحد، سواء من مسرحية واحدة أو من مسرحيتين مختلفتين . أحدهما يحمل قيمة اجتماعية معينة يريد المثل أن يبرزها للجمهور ، والآخر فارغ من أي محتوى اجتماعي ، وانظر كيف يؤدي الممثل دوره في كلا المشهدين . . تجده في المشهد الأول يرتفع لمستوى التمثيل لأن لديه ما يقوله وما يفعله ، وتجده في المشهد الثاني يهبط الى مستوى

مهرج السيرك ، فيضطر الى أن يمسخ ملابسه ، ويحرف طريقة نطقه ، ويبالغ فى حركاته ، بل يصطنع حركات جوفاء لا مبرر لها ، لا تضحك الا السذج والأطفال .

والفرق بين الممثل والظريف ، ان الممثل يتخير دورا يناسبه فى نص كتبه مؤلف مدرك لأدواته الفنية ، واع برسالته ، فاستمد الضحك من أصوله ، ووظفه فى وظيفته .. والممثل هنا لا يتكلف اضحاك الجماهير لأن النص نفسه يتكفل بذلك .. ويتحقق نجاح الممثل بمقدار ما يحقق رسالة النص .

أما الظريف فله طريقة نطق خاصة به ، وبعض الحركات التى تصبح من لوزامه ، وهو يريد ممن يتصدى للكتابة أن يفصل له هيكلا فارغا يتفق مع طبيعة ظروفه ، ويتيح له استخدام طريقة نطقه وحركاته ، ولأنه يستغرق معظم المشهد ومعظم النص فى ذلك ، فانه يطغى على أية دلالة اجتماعية .

واذا كانت هذه الوسائل سرعان ما تنضب لأنها لا تقوم على أساس اجتماعى ، ولا تلبث أن تهبط الى ضرب من التكرار والتبذل والاسفاف ، فان الضحك الحقيقى الذى ينشأ عن عوامل اجتماعية لا ينضب أبدا ، لأن الحياة الاجتماعية دائمة ومستمرة ومتطورة .

فاذا اجتمعت للممثل القدرة على تمثيل ما يوفره النص ، الى جانب الظرف بلغ أفضل ما يطمح فيه ممثل .

وقبل أن نتعرض للكوميديا المصرية ، ونرى الدور الذى لعبته خلال نشأتها وتطورها بالنسبة للمجتمع المصرى ، علينا أن نلم المامة سريعة بظروف نشأة الكوميديا فى الدول التى سبقتنا اليها ، والدور الذى لعبته .

فن الكوميديا

قد يقال أن الضحك هدف فى حد ذاته ، فهو يغسل هموم الفرد ، ويبعث فى نفسه الشعور بالراحة والسرور ، وتلك وظيفته . ونحن لا ننكر ذلك . ولكن هذه وظيفة نفسية بحتة تتناول الانسان باعتباره كائنا فردا ، كما يشعر الانسان بالراحة والسرور بعد اشباع حاجاته الفطرية ، كأن يأكل بعد جوع او يشرب بعد عطش أو يقضى حاجة جنسية . ولكن اللذة التى تصحب قضاء هذه الحاجات ، او الراحة والسرور اللذان يعقبانها ليس هما الوظيفة الأساسية لها ، بل قضت حكمة الله أن يكونا مكافأة لوظيفة اجتماعية ابعد اثرا هى حفظ الانسان واستمرار الجنس البشرى .

والضحك لم يكن لينشأ عن الانسان الفرد . وقد سبق أن بينا أن الضحك ظاهره اجتماعية لا ينشأ عن الانسان الا بوصفه كائنا اجتماعيا . وقد يكون شعور الانسان بالراحة والسرور عقب الضحك ، مكافأة لما أداه الضحك من وظيفة اجتماعية .

***

وقد نشأت الكوميديا كما ـ نشأت التراجيديا ـ عن نشاط انسانى مرتبط بالجماعة . وذلك فيما كان يقوم

به الانسان من احتفالات عقب رحلات الصيد الشاقة التى يطارد فيها الحيوان سعيا وراء غـذائه وكسائه . فكانت تعقد حلقات الرقص ، ويلبس الراقصون الأقنعة وجلود الحيوان ، ويمثلون المطاردة . واذا كان ذلك يدخل على نفوسهم الراحة والسرور ، فهمـا مكافأة الانسان المنتصر تمجيدا للمثل الأعلى فى توفير الحيـاة واستمرارها ، وسخرية من الحيوان الذى يقاوم ثم يسقط فى النهاية .

وقد نشأت الدراما عنـد الاغريق أول ما نشأت عن طقوس مشـابهة ، احتفـالا باله الخصب والنمـاء « ديونيسوس » حيث كانوا يقـومون بعد جنى العنب وعصير الخمور باقامة الأعياد فيعقدون حلقـات الرقص والغنـاء ينشدون فيها الأناشـيد ، ويلبسون الأقنعة ، وجلود الحيوان ، ويمرحون فرحا وسرورا بوفرة المحصول وتمجيد المثل الأعلى فى تحقيق الخصب والنماء .

وقد تولدت الكوميديا عن هذا اللون من المرح ، كمـا تولدت التراجيديا عن لون آخر من الطقوس كانوا يظهرون فيها حزنهم عندما تتجهم الطبيعة ، وتجف الكروم .

وقد تبلورت الـكوميديا الاغريقية ومرت بمراحل مختلفة من التطور من حيث التأليف والتكنيك ، ومن حيث الموضوعات التى تناولتها وأسلوب الحوار . ومن حيث التمثيل وعدد الممثلين ، ومن حيث حلقات التمثيل والأدوات المستخدمة . حتى اتخذت شكلها النهائى الذى عهدناه عند الاغريق .

والذى يعنينا من هذا كله ، أن الكوميديا سواء عنـد ظهور بوادرها فى تمثيل رحلات الصيد ، أو فى الاحتفال بأعياد الاله « ديونيسوس » كانت تعبيرا عن فرحة الانسان

وسروره بتحقيق خير الجماعة وتمجيد المثل الأعلى فى تحقيقها ، والسخرية من نقيضه .

واذا كان المثـــل الأعلى ونقيضه فى ذلك الوقت كانا يتمثلان فى الانسان المنتصر على الحيوان ، أو فى اله الخصب والنماء الذى ينتصر على الطبيعة ، فانه بعد أن ارتقى تفكير الانسان ونضجت علاقاته الاجتماعية ، ونزل بحياته ومشكلاته من لدى آلهة الأولمب الى أرض الواقع . اصبح المثل الأعلى يتمثل فى الانسان الذى يعمل لخير الجماعة ، والسلوك الذى يعمل لرقيها ، والنظم التى تنهض بقيمها ، وأصبح نقيضه الذى يستحق السخرية والتهكم هو كل ما يعوق ذلك سواء كان انسانا أو سلوكا أو نظاما .

***

وأكبر من عرف من كتاب الـكوميديا الاغريقيين فى عهدها القديم هو ارستوفان (٤٤٨ ق م) ، اشتهر بأنه شاعر صاخب المرح ، ومصلح اجتماعى فى نفس الوقت .

حاول أن يضحك جمهوره ، فاســتخدم السخرية والتهكم والهزل ، واستمد ذلك من نقده للمجتمع والعمل على رد أبناء جيله الى فضائل الأسلاف .

انظر كيف يهزأ بالحرب فى مسرحية « الاوكرانيون » فيجعل أحد المواطنين يسعى الى تحقيق السلام ، ويسخر من قادة الحــرب ، ويتمكن من عقد هدنة بمفرده بين الطرفين المتحاربين ينعم فيها وحده بمزايا السلام من أمان ورخاء ، وكيف يكمن وراء هذه التناقضات من عوامل لاثارة الضحك وبناء المشاهد الهازلة التى تصل أحيانا الى الخشونة !؟

لقد نال الجائزة الأولى عن هذه المسرحية ، كما نالها عن مسرحية أخرى بعنوان « الفرسان » واصل فيهما السخرية والتهكم من الحرب والداعين لها .

ثم يسخر من الفلسفة السفسطائية التى سادت عصره، مظهرا الفيلسوف سقراط فى صورة هزلية أضحكت الجماهير وأثارتها عليه فى نفس الوقت ، مع أن سقراط لم يكن سفسطائيا .

ثم هو يستطيع أن يولد ضحكا أكثر مرحا وعمقا من خلال نقده لنظام المحاكم والمحلفين فى مسرحية « الزنابير » حيث يعشق العجوز فياوكليون الخدمة فى المحاكم ، ولكن ابنه يحبسه فى البيت ليمنعه عنها ، فيحاول الهرب موحيا الى سجانيه مرة أنه دخان عليه أن ينطلق من المدخنة ، ومرة أنه طير عليه أن يحلق فى الهواء ، ولما يفشل فى الهرب يعقد محكمته الخاصة فى البيت ، ويأخذ فى محاكمة كلبه وأفراد الانشاد ، ساخرا من نظام المحاكم والمحلفين .

ثم هو ينقد نظام التربية السائد فى عصره فى « ضيوف هرقل » والزعماء الشعبيين فى « البابليون » التى قدم من أجلها الى المحاكمة ولم يفلت الا بمشقة كبيرة .

وقد تغيرت الكوميديا القديمة على يد « مناندر » (٣٤٣ ق م) فخفف من حدة المبالغة التى سادت لدى ارستوفان ، وتناول شخصيات معروفة مألوفة أقرب الى واقع الحياة . تنحصر مشاكلها فى أمور الدنيا مثل الحياة العائلية والمال والتجارة والحب . وعنى بتصوير الشخصيات أكثر من عنايته بالمواقف ، فبدت لديه ملامح كوميديا النماذج الشخصية ، واهتم بمعالجة القيم الاخلاقية والأبعاد النفسية . وكانت هذه هى منابعه

التي يولد منها الضحك بأحداث المفارقات الفكاهية وسوء التفاهم ، ولكنه كان ضحك لا يحمل صخب آرستوفان وخشونته .

***

أما الكوميديا الرومانية فقد كانت تقليدا للكوميديا الاغريقية ، أتاحت ظروف اجتماعية خاصة ، وطقوس دينية معينة للكوميديا أن تنشأ في اليونان . وكان الرومان أكفاء في الاقتباس ، وان كانوا قد تناولوها بطريقتهم الخاصة ، وأحدثوا تغييرا في شكل المسرح .

كان الرومان يحبون الصخب والعنف ، ولا غرو أن كانت تسليتهم المفضلة هي صراع الانسان والوحوش في حلبات المصارعة .

وكان على بلوتس (٢٤٥ ق م) أن يضحك هذا الجمهور . فهو يقتبس المشاهد والشخصيات والأحداث الاغريقية من كل العصور ومن كل المؤلفين . يقتبس عن الكوميديا الاجتماعية والكوميديا الأخلاقية وكوميديا الشخصيات ، ويسرف في استخدام الهزل والسخرية ، ويستخدم تكنيكا لاثارة الضحك ، لا يخفى فيه شيئا عن جمهوره ، ليفاجئه بما لم يكن متوقعا من أحداث ، ولكن عن طريق الأخطاء الناشئة عن جهل اشخاص الروايه انفسهم بما هو معروف لدى الجماهير .

أما تيرانس فهو يكتب للمثقفين ، ويقصد الى الضحك الهادىء ، فكان عليه أن يقتفى اثر مناندر ، ومع ذلك فلم يكن ينقل عن الكوميديا الاغريقية نقلا مباشرا ، بل كان يستمد منها عقد مسرحياته ويضفى عليها حوارا ذا صبغة محلية .

وسواء أسرف هذا فى الضحك أو اقتصد ذاك ، فقد

كانت مسرحياتهما أيضا تقتفى أثر الكوميديا الاغريقية فى معالجة المشكلات الاجتماعية والأخلاقية .

***

ولم يكن بعد ذلك ، للمسرح عامة ، والكوميديا خاصة من شأن يذكر الا مع بدايات عصر النهضة . حيث بدأت نهضة المسرح فى ايطاليا ، وظهرت الكوميديا فى صورة من أروع صورها ، فيما عرف بالكوميديا المرتجلة . حيث الممثل المؤلف المخرج المبدع المتألق ، الذى يفيض فنه عفو الساعة وفقا لمشاعر الجماهير ، وحيث ينصهر وجدان المؤلف وجمهوره فى بوتقة واحدة ، عن فن هو مزاج الممثل الملقى بالجمهور المتلقى .

فلم يكن فى هذه الكوميديا من نص مكتوب ، بل سيناريو مختصر عن الفكرة الرئيسية يكتبه رئيس الفرقة ، ولم يكن هناك مناظر استعراضية ، بل مجرد منصة وممثلين وحركة .

وعلى الممثل أن يبتكر ويتجاوب مع جمهوره .

ومع ذلك لم تكن هذه الكوميديا مجرد اضحاك للجماهير ، وما كان لها أن تضحك الجماهير ما لم تنبع من المجتمع وظروفه ومشكلاته .

فقد تناولت الكوميديا المرتجلة نماذج صادقة من المجتمع ، استطاعت من خلال السخرية منها والتهكم عليها ، أن تعكس صورة صادقة لمجتمع ذلك العصر .

ومن أهم النماذج الشخصية التى تناولتها الكوميديا المرتجلة :

البنطلون .. أو المسخة ، وهو العجوز الطاعن السن الذى يقف عقبة أمام الشباب وآمالهم . فهو الزوج

لفتاة صغيرة ، وهو الأب لشاب يحول بينه وبين حبيبته أو لفتاة يحول بينها وبين حبيبها لاعتبارات مالية أو اجتماعية . وهو مخدوع أبدا .. تخدعه زوجته ، أو ابنته ، أو ابنه ، بمعاونة بعض النماذج الشخصية الأخرى ، ويضعونه فى صورة من الهزأ والسخرية تليق بالصفة التى أطلقت عليه .. المسخة .

والمتعالم .. وهو رفيق المسخة ، علامة دعى قادم من المدينة الجامعية « بولونيا » قد يكون طبيبا أو مهندسا أو محاميا ، لكنه جاهل يتشدق بألفاظ جوفاء ، ويقلب حقائق العلم بطريقة تثير الضحك والسخرية .

والتاجر .. وهو تاجر بندقى بدين محتال مستغل . يقوم غالبا بدور العزول ، فهو عاشق ولهان يحاول الحصول على الفتاة من حبيبها مستغلا ماله أو مكائده ، ولكنه يخرج فى النهاية صفر اليدين ، حيث يخدعه وينتصر عليه ابنه أو خادمه أو أى شخص آخر .

والضابط .. وهو ضخم الجسم ذو شاربين كبيرين ، متكبر كثير الزهو والخيلاء . يتظاهر بأنه بطل مغوار ولكنه فى حقيقة الأمر جبان رعديد ، يتحدث عن بطولاته ومغامراته ، ولكنه ينكمش فزعا أو يختبىء خلف أى شىء لمجرد سماع صوت مفاجىء ، أو رؤية خادم يحمل سيفا من خشب .

والخادمان .. وهما وجهان لنموذج واحد . أحدهما طيب ساذج ، والآخر شرير ماكر . ولكن أحدهما دائما هو الوصيف ، وهو مساعد العشاق ، وهو مدبر المكائد التى يقع فيها المسخة أو التاجر لصالح العشاق من الشباب .

ولسنا نتتبع الكوميديا فى دقائق تطورها عبر التاريخ ،

ولكننا نلتمس أهم مراحل تطـورها فى علاقتهـا بالمجتمع نشأة ووظيفة .

***

كان شكسبير (١٥٦٤) هو قمـة الانجاز المسرحى فى انجلترا . كتب التراجيديا والكوميديا على السواء ، فارتفع بهما الى أعلى ما يصل اليه فن فى عصره وعاشت اعماله فى مختلف العصور .

لم يصل الى درجة عالية من التعليم . ولم يتعلم اليونانية واللاتينية كأبناء المثقفين فى عصره ، ولكنه رجع الى ما ترجم من آدابهما وغيرهما من الآداب القديمة . وقد لا يكون شكسبير على المستوى العلمى لما سموا انفسهم بفطناء الجامعة فى ذلك الوقت تمييزا لأنفسهم عن الكتاب غير الجـامعيين ، ولـكنه كان من الذكاء والفطنة بحيث استوعب ما قرأ من ترجمات الآداب القديمة . ومن قوة البصيرة بحيث استطاع أن يعى حياة المجتمع وقيمه ، ومن قوة الفهم بحيث استطاع ان يستفيد منهما ، ويصوغ فنه .

وليس يعنينا هنا مذهب شكسبير الفنى ، وخروجه عن المدرسة الكلاسيكية بتحطيم قانون الوحدات الثلاث وبدا فصل الانواع ، والتمهيد للمذهب الرومانسى . بقـدر ما يعنينا وعيه بحياة المجتمع وقيمه ، واعتبارهما منبعه لاثارة الضحك .

ومع أن شكسبير قد استـمد معظم مسرحياته من التاريخ القريب لعصره ، وجعل اماكن احـداثها مختلف البلدان الأوربية ، الا انه كان يتناول قيمـــا انسانية عامة ، تمس حياة الفرد فى مجتمعه كما تمسها فى أى مكان .

فقد تناول الحياة فى ترفها وبؤسها ، فى حزنها ومرحها ، وتناول شخصيات بشرية من كل مستوى ، ملوك ووزراء وقادة وتجار وصناع ومتسولين ، تنتمى الى مختلف الطبائع والسلوك : الكريم واللئيم وذو النجدة والدساس والحكيم والأبله والمتواضع والمغرور .. الخ .

فهو فى « جهد الحب الضائع » يضعنا امام الطبيعة الانسانية وجها لوجه ، فملك نافار وثلاثة من اصدقائه ، يتعاهدون على البعد عن النساء ، ويعتزلون الحياة فى مكان قصى . لكن يشاء حظهم ان تمر بهم ملكة فرنسا ووصيفاتها الثلاث . فتتحرك فيهم عاطفة الحب وطبيعة البشر ، ويجد كل منهم نفسه مدفوعا الى الحب . فيتقرب كل منهم الى حبيبته ، وهو يتحايل للتخفى عن زملائه حتى تنكشف أمورهم ، فيعلنون انهم لا يستطيعون مقاومة الطبيعة البشرية ومعاندة الحياة .

وسواء كان المعتزلون بقيادة ملك نافار او من عامة الشعب ، فهى مشكلة اجتماعية قبل كل شيء .

وهو فى « ترويض النمرة » يتناول موضوع المرأة المتمردة الشرسة سليطة اللسان التى تتطاول على الناس بحق وبغير حق ، حتى ينفر منها الخطاب . ولكن أحدهم « بتيوشيو » يجد فى نفسه الكفاءة على ترويضها ، فيلاينها حتى تقبل الزواج منه ، ثم يزج بها فى سلسلة من المواقف الضاحكة المحرجة التى لا تستطيع منها فكاكا ، وفى نفس الوقت تؤدى الى اذلال كبريائها وكسر انفها ، حتى تلين الفتاة وتصبح مطيعة لكل ما يقول لها من صواب أو خطأ .

وهو فى تاجر البندقية يكشف بشاعة اليهودى المستغل ، الذى يتحايل على أبناء مجتمعه لاستلاب

أموالهم . فيشترط على أنطونيو تاجر البندقية الشريف ، لاقراضه مبلغا من المال ، أن يقتطع رطلا من لحمه اذا لم يستطع سداد المبلغ فى الموعد المحدد .

ويقبل التاجر الشريف لأنه كان يريد مساعدة صديقه باسانيو بهذا المبلغ فى التقرب من حبيبته « بورسيا » . ويجيئه الخبر بغرق سفنه في البحر ويعجز عن سداد الدين فى موعده ، فيصر اليهودى لعـداء بينهما على اقتطاع رطل من لحمه ، رافضا أى عرض آخر بسداد المبلغ أو حتى أضعافه .

ويحاول يا سانيو انقاذ صديقه .

وتتخفى « بورسيا » فى زى محام شاب تدافع عن انطونيو امام القضاء . وتتمكن بذكائها الحاد أن تقلب الموقف ضد اليهودي . فتوافق على اقتطاع رطل من لحمه بشرط عدم اسالة نقطة دم واحدة لأن العقد لم ينص على اسالة دماء .

ويسقط فى يد اليهودى ، ويتنازل عن تنفيذ العقد على أن يسترد دينه . ولكن « بورسيا » تصر على تنفيذ العقد ، والا وقع اليهودى تحت طائلة العقاب بمصادرة أمواله واعدامه . وأخيرا يوافق اليهودى انقاذا لحياته على أن يتنازل عن ثروته لابنته وزوجها المسيحى التى هربت معه .

وهى كلها نماذج شخصية ، وقيم أخلاقية ، وألوان من السلوك الاجتماعى ، أمدت شكسبير بعناصر الاضحاك من فكاهة وسخرية وتهكم .

***

وكان موليير (١٦٢٢) هو رائد الكوميديا الفرنسية .

تثقف ثقافة عالية ، فدرس عيون الآداب القديمة فى كلية الجيزويت وخاصة اليونانية واللاتينية ، ثم قضى عاما فى دراسة البلاغة وعامين فى دراسة الفلسفة ، ومع انه كان أثناء دراسته شغوفا بالمسرح يتردد على دور التمثيل ليشاهد بعض المسرحيات الشعبية والهزلية ، الا انه لم يعمـــل بالمسـرح فى ذلك الوقت ، والتحق بمدرسة ونال اجازتها . والتحق بوظيفة فى القصر ، ثم اعتزل الوظيفة . وكان قد تعـرف على أسرة تحترف التمثيل تعرف بأسرة « بيجـــار » فارتبط بها وكون معها فرقة مسرحيـة ببعض ارث عن أمه ، ولـكن هـذه الفـرقة أخفقت عند عملها فى باريس ففرق فى الديون . فطاف بفرقته الأقاليم لمدة اثنى عشر عاما ، تمرس خلالها بأصول الفن المسرحى ، وألم بالكثير من اللهجات والعادات وأخلاق الناس ومشكلات المجتمع . واكتشف نفســـه كممثل كوميدى قادر عن اثارة الضحك بعد أن كان يؤدى أدوار التراجيـــديا ، ومن ثمة عكف على كتابة مسرحيـاته الكوميدية مزودا برؤيا صادقة عن حياة الناس فى عصره ، وبحس مسرحى كوميدى ســـاعده بالوصول بكوميديا النماذج الشخصية الى أوج نضجها .

وعادت الفرقة الى باريس عام ١٦٥٨ ، حيث مثلت فى القصر مسرحية من تأليفه هى « الطبيب العاشق » فضحك لها الملك كثيرا ، وأمر بأن تخصص احدى قاعات قصر فرساى لهذه الفرقة الناجحة .

وهكذا عاد موليير فنانا ، الى القصر الذى اعتزل فيه الوظيفة بمحض ارادته .

هذا هو موليير ، الممثل والمؤلف الكوميدى ، الذى أضحك الجمهور والقصر ، وسخر من كل ما يستحق

السخرية فى مجتمعه ، حتى لم يسلم هو نفسه من سخريته ، والذى وصل بكوميديا النماذج الشخصية الى درجة من الرقى لم تعرفها الكوميديا من قبل . فهل كان يبلغ هذه الدرجة ما لم يكن على وعى بمنابع الضحك الحقيقى ، وادراك بمشكلات مجتمعه واخلاقه !؟

انظر اليه في « مدرسة النساء » التى يرى فيها المؤرخون صورة لحياته الشخصية ..

كان قد تزوج من ربيبته من أسرة « بيجار » وكانت تصغره بعشرين سنة . فمالت الى الشباب من سنها ولم تحافظ على أواصر الزوجية ، وألهبت نار الغيرة فى نفسه . وادرك خطأه وتعلم الدرس فى وجوب التكافؤ بين الرجل والمرأة فى السن والثقافة والظروف الاجتماعية .

وأراد أن يعلم جمهوره الدرس ، فقدم له « مدرسة النساء » وسخر من نفسه .

وتدور المسرحية حول كهل هو « ارنولف » ظن انه يستطيع ان يحمل شابة صغيرة على الرضا بحياتها معه واخلاصها له . فاشترى طفلة قروية رباها فى عزلة عن الناس ، وحجب عنها حقائق الحياة . لكنها ما تكاد تشب عن الطوق وتقابل شابا من سنها حتى تندفع اليه ، ويصبح ذلك الكهل من خلال ظروف وملابسات المسرحية أضحوكة بين الناس .

فهل كان موليير مجرد مهرج يضحك الناس أم كان أستاذا يعلمهم !؟

ما أروع الكوميديا ، لأن من طبيعتها أن تضحك الناس وهى تلقنهم درس الحياة ، فيضحكون وهم يحترمون المثل

والمؤلف وأنفسهم فى نفس الوقت .

أنظر اليه كيف يتناول رزيلة من رزائل المجتمع هى البخل ، ويجسمها فى نموذج شخصى هو البخيل . فيضعه موضع السخرية والهزأ ، ويضحك الناس ما شاء لهم الضحك .

وانظر اليه كيف يكشف عيوب مجتمعه ، فيحارب النفاق فيمن يتسترون وراء الدين فى شخصية «ترتوف» وغفلة المجتمع عن حيلهم وشعوذتهم فى شخصية « أرجون » . وكيف هاجم الارستقراطية وحذلقتها الجوفاء فى « النساء المتحذلقات ودون جوان » . وكيف عرى طبقة النبلاء بما يتفشى بها من تفاهة وانحلال فى « كاره البشر » ، وكيف تهكم من مدعى الطب فى « الحب المداوى » ، وكيف سخر من المتعالين من أبناء الطبقة الوسطى الذين يجرون وراء المال ويتعلقون بأذيال الارستقراطية تقليدا لهم فى تفاهتهم وانحلالهم فى « البرجوازى النبيل » .

أليس فى ذلك كله دعوة لتحقيق المثل الأعلى فى المجتمع ؟!

***

وليس من الضرورى أن يتعمد تناول مشكلات المجتمع ومعالجتها معالجة مباشرة . ولكن يكفى الفنان أن يكون منتميا لمجتمعه على وعى به . والنموذج الكوميدى الجيد هو بطبعه نموذج اجتماعى ، وهو بطبعه يرتبط بالجماعة وما يسود بينها من علاقات ، ومثل هذا النموذج الذى يتخيره الفنان بحسه الكوميدى الصادق يؤدى دوره الاجتماعى سواء اراد المؤلف ام لم يرد .

لقد كتب « جوجول » « المفتش العام » واستطاع

بحسه الكوميدى الصادق ان يتخير نماذج بشرية فى ظل مجتمع معين ، كشفت مفاسد الادارة فى أحد الأقاليم فى مختلف القطاعات . وأوعز الحاقدون على جوجول للقيصر أنه ينتمى الى الثوار ويحض على الثورة ، ولم يكن جوجول فى حقيقة الأمر من الثوار ، بل كان من رعايا القيصر المخلصين . وعبثا حاول أن يدفع عن نفسه هذه التهمة بأنه مجرد فنان يعكس ما يراه أمامه كالمرآة .

ولا عجب اذن أن تزدهر الكوميديات فى عصور الحرية والديمقراطية .

***

وقد تقلبت الكوميديا بين مذاهب مختلفة من كلاسية ورومانسية وواقعيـــــة . وصنفها المؤرخون تصنيفات مختلفة مثل الفارس والفكاهة وكوميدياالدسيسةوكوميديا النماذج الشخصية . كما صنفوها الى كوميديا اجتماعية وكوميديا أخلاقية وكوميديا نفسية .. الخ . ولكن هذه التصنيفات ان دلت على شيء ، فانما تدل على غلبة بعض عناصر الاضـــــحاك أو ملابساته فى بعضها عن البعض الآخر ، أو على غلبة بعض الظواهر خلال تطور الانسان لاكتشاف نفسه اجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا .

ولكن الكوميديا الحديثة أبعد اثرا ، لأنها تملك كل ما تكشف للانسان من عناصر الاضحاك . كمـــا أنهـــا تملك كل ما توصل اليه الانســـــان فى اكتشاف نفسه اجتماعيا واخلاقيا ونفسيا .

***

ولسنا فى مجال مناقشة الكوميديا اليونانية أو كوميديا شكسبير وموليير وغيرهما ، وفى مدى قدرتها على اضحاك

الجماهير فى بيئات مختلفة أو عصور مختلفة ، فكل مجتمع له ذوقه الخاص ، وله ملابساته وتقاليده ، ويستطيب بعض عناصر الاضحاك عن غيرها كما وكيفا . وما يضحك مجتمعا قد لا يضحك غيره .

ولكن فى النهاية يظل المنبع الاساسى للضحك والكوميديا هو العلاقات الاجتماعية ، وتظل الوظيفة الأساسية لهما وظيفة اجتماعية .

***

ومع ذلك ، فهناك عناصر مشتركة بين الشعوب . ومن خلال هذه العناصر عاشت هذه الكوميديا على مر العصور ، وكانت مائدة دسمة للاقتباس أو الاستلهام .

لكننا نجد فى بعض فترات الافلاس الفكرى والفنى ، أن بعض من يتصدون للكوميديا ، ويعجزون عن ادراك أذواق مجتمعاتهم واستلهام عاداته وتقاليده ، وفهم طبيعة علاقاته الاجتماعية فيما يؤلفون ، أو يعجزون عن فهم العناصر المشتركة التى تؤهلهم لاختيار ما يقتبسون أو يستلهمون ... نجدهم يستعيدون بعض العقد والملابسات فى ظل ظروف اجتماعية أو تاريخية معينة ، فيفرغونها من فحواها الاجتماعى ، ويقدمونها لأجيال تالية أو مجتمعات مغايرة ، وذلك بدعوى ما يسمونه : الضحك للضحك .

وهو ضحك زائف أشبه بدغدغة الأطفال ، لأنه عزل عن منابعه الأصيلة . مما يضطر الممثل الى بذل جهد غير عادى ، والمبالغة فى الحركات المبتذلة ، وطريقة النطق ، والزراية بالملبس .

هكذا نضحك

الكوميديا فن مركب يعتمد على الرؤية والسمع معا ، ويقوم أساسا على كافة ما عرف الانسان من وسائل الاضحاك ، ابتداء مما ينشأ عن اللغة كالفكاهة والنكتة الى ما ينشأ عن علاقة الفرد بالمجتمع وما يتضمنه من مواقف وسلوك ونماذج شخصية .

فلم تعد الحياة تحتمل تقسيم الكوميديا الى فكاهية وسلوكية وشخصية ، أو الى نفسية وأخلاقية واجتماعية . ان المسرحية الحديثة ينبغى أن تكشف الحياة بكل أبعادها . وتتكامل فيها هذه العوامل جميعا لتفسير سلوك الفرد والجماعة .

ولقد درج بعض الباحثين الى التفريق بين الكوميديا والدراما عن طريق نهاية المسرحية سعيدة كانت أو مفجعة . وهو تفريق يغفل العناصر الأساسية التى تفرق بين الدراما والكوميديا .. ذلك ان الفكرة هى مجرد فكرة فحسب ، والذى يجعلها درامية أو كوميدية هو طريقة التناول .

ولكى نفرق بين الكوميديا والدراما ، ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا أن اثر العمل الفنى ، هو نتاج التفاعل بين الانسان المتلقى لهذا العمل ، والعناصر التى يتضمنها هذا

العمل والتي يحققها الفنان .

والأساس الأول في التفرقة بين الكوميديا والدراما هو العاطفة . اذا تسرب العمل الفني الى العاطفة .. فنحن أمام دراما . واذا تحاشاها متجها الى العقل .. فنحن أمام كوميديا . الأن الأثر الكوميدى يتجه الى العقل مباشرة ويحدث خللا في منطقه . والفنان الكوميدى يصطنع له الوسائل التى تبتعد به عن العاطفة وتتجه به الى العقل .

واذا كانت الكوميديا تنبع من نفس المنبع الذى تنبع منه الدراما ، وهو الصراع بين ارادة الانسان والقوى الأخرى . سواء كانت هذه القوى نابعة من نفسه أو خارجة عنها ، فان طبيعة هذا الصراع فى الكوميديا تختلف ، بحيث تبدو هذه القوى وكأنها تداخلت في ارادة الانسان ، فجمدته وجعلته يسلك سلوكا آليا ، لا يدرك فيه مأساته ولا يتأثر بها وجدانيا . فيبدو للمشاهد وكأنه ليس انسانا حيا ، بل شيء يتحرك من خلال قوى أخرى ... فلا يتعاطف معه وجدانيا .. ويضحك مما يضفيه المؤلف على مسرحيته من وسائل الاضحاك .

ولسنا نقصد بهذه التفرقة بين الكوميديا والدراما العودة الى نظرية فصل الأنواع . فتكون الدراما تأثرا خالصا ، والكوميديا ضحكا متواصلا . فان الحياة نفسها لا تحتمل هذا الفصل .. وانما الذى يفرق بين الكوميديا والدراما .. هو طريقة تناول الفكرة الأساسية وما حولها من حوار ومواقف وشخصيات ، فاذا كانت تخاطب العاطفة فنحن أمام دراما ، واذا كانت تقتصر على العقل فنحن أمام كوميديا .

ولتناول فكرة بسيطة تصلح لموقف قصير ، ونحاول

أن نراها مرة فى صورة درامية ، ومرة أخرى فى صورة كوميدية :

« شاب قصير يتقدم لخطبة فتاة فترفضه » .

لنتصور هذا الشاب يتقدم الى الفتاة مترددا .. لأنه مدرك لقصره متأثر بمشكلته نفسيا ، يخاف ويشفق على نفسه من الرفض ، كما أن الفتاة نفسها مدركة لمشكلته ومتأثرة بها ، تحاول أن ترفض بطريقة لا تؤذى شعوره .. وحينما تتحقق لحظة الرفض .. تبدو مأساته واضحة على ملامحه وفى حركاته » .

الجمهور هنا أمام موقف درامى لأننا استطعنا ان نجعله يتعاطف مع الشاب وجدانيا باثارة عاطفة الخوف من أجله والشفقة عليه .. وكذلك على الفتاة لحرج موقفها .. وذلك بأن جذبنا الجمهور الى النمو التدريجى للفعل .

ثم لنتصور هذا الشاب غير مدرك لقصره ، ولا متأثر نفسيا بمشكلته . يتقدم لخطبة الفتاة وكأنه يحقق رغبه قوى خفية تحركه ، وكأن القبول أو الرفض لا يعنيه شخصيا . وعندما ترفض لا يلبث أن يصيح بحركات لا ارادية .. « عندها حق .. فانها أطول من اللازم » . انه يجهل نفسه لدرجة أن ينسب القصور اليها .

الجمهور هنا أمام موقف كوميدى ، لاننا استطعنا أن نعزل الشاب وجدانيا . ونحول انتباه الجمهور من الفعل الى الحركة .

واذا كان كل عمل أدبى عظيم ، ينبع من تصوير الشخصيات ، فان ذلك يبدو واضحا فى الكوميديا ، لأنها تقوم على تصوير نماذج بشرية .. تصور طباع أكبر عدد

من الناس .. بخلاف الدراما التى تقوم على شخصيات فريدة .. لأنها تبرز أبعاداً نفسية لا يمكن أن تتكرر فى شخصين مختلفين .

واذا كان سلوك الشخصية الانسانية يفسر من خلال تفاعل أبعادها الفسيولوجية والاجتماعية والنفسية . فلنر كيف يمكن أن نجد فى هذه الأبعاد ما يثير الضحك فى الشخصيات الكوميدية .

رأينا الكوميديا تنبع من تداخل قوى أخرى فى أرادة الانسان سواء كانت هذه القوى مادية أو نفسية أو اجتماعية ، فتجمده وتجعله يسلك سلوكا آليا لا اراديا . فالجمود والآلية — كما يرى برجسون — هما الأساس الذى تستمد منه عناصر الكوميديا ويجملها فى :

التكرار ..

والقلب ..

وتداخل السلاسل ..

ذلك أنه نظر الى الحياة فى الزمان ، فوجدها تطورا مستمرا لا ينقلب ولا يتكرر .

ونظر الى الحياة فى المكان فوجد أن كل كائن حى منظومة مغلقة من الحوادث لا يمكن أن يتداخل أو ينتسب الى كائنين اثنين .

فاعتبر الصفات المناقضة لهذا القانون هى التى تؤدى الى الكوميديا . وأجملها فى التكرار .. والقلب .. وتداخل السلاسل .

نلاحظ هذه الأمور بالنسبة للانسان فى الشكل : وخاصة فى حالة التشوه البدنى . وهو أحط انواع

الضحك لأنه يسخر من العيوب الخلقية) وفى ، الحركة ، والاشارة ...

فيبدو لنا الأحدب كمن تجمد وأجبر على الانحناء ، والأعرج كمن تحرك ساقه قوة آلية خفية .. (لاحظ حركات شارلى شابلن وما فيهـــــا من آلية تؤدى الى التكرار) .

ونحن نضحك ممن يقلد هذه الأشكال والحركات لأنه يوهمنا بأن قوة خفية تحركه . لأن التقليد هو استخراج الجانب الآلى المتكرر من الانسـان ، ولو كانت حركاتنا واشاراتنا تتبع حالاتنا النفسية لما تكررت قط ، ولما أمكن أن تقلد .

أما وضع الانسان الاجتماعى ، وما يصاحبه من طباع وخصائص نفسية ، نتيجة علاقته بالمجتمع ، فان فيهـــــا معينا لا ينضب من وسائل الاضحاك ، فاننا نستطيع أن نضحك من كل عيوب الناس ، بل ومن محاسنهم كذلك . نستطيع أن نضحك من البخل ، والجبن ، كما نضحك من الكرم والحب والتدين . ذلك أن العيب الاجتماعى ليس بالضرورة عيبا أخلاقيا ، فقد توافق أفعال الفرد الأخلاق ، ولكن يكمن خلفها جمود نفسى ضد المجتمع بحيث تخرج هذه الأفعال عن مألوف الجماعة ، ويكفى أن نتصور انسانا كريما يصر على تقديم الطعام للضيف حتى يصاب بالتخمة والمرض ، وما يلابس ذلك من حضور طبيب .. الخ ، أو نتصور رجلا يحب الاطفال ويصر على مداعبتهم حتى يصابوا بأذى ، لنضحك من مثل هذين الشخصين .. أو لنتصور انسانا يفزع من الحبل لخوفه من الثعابين .. ذلك أن منطق الشخصية المضحكة يحـــــاول أن يكيف الأشياء وفقا لفكرة ، وما « الداهل » وهو من الشخصيات

التى استغلها كثير من الكتاب الكوميديين ، الا انسان جامد الفكر والحس يتـــلاءم مع ظرف خيالى بدلا من ان يتكيف مع الواقع الراهن .

ويبدو لنـــا تداخل الجمـود الآلى فى بعض المهن الاجتماعية ، حيث يستمد الانسان منها جمودها ، بدلا من أن يضفى عليها مرونته ، ذلك فيما يعرف بمضحك الحرفة وما ينشأ عنها من حب الظهور الحرفى ، والتجمد الحرفى ، والمنطق الحرفى .

فى حب الظهور الحرفى يضع الانسان الجامد حرفته فوق كل اعتبار ، فالمحامى مثلا لا يستطيع أن يتصور الانسان الا كمحام أو متقاض .

وفى التجمد الحرفى تنحصر الشخصية فى اطار وظيفتها بحيث لا تشعر كما يشعر عامة الناس . فقد يتأثر الناس من معاناة المرضى للآلام ، فى حين يبدو ذلك للطبيب من لوازم العمل .

وفى منطق الحرفة ، يكتسب الفرد طرائق من التفكير ، قد تكون صحيحة فى حرفته خاطئة فيما عداها ، ويؤدى اصطدامه بالمجتمع الى آثار مضحكة من طبيعة خاصة .

ومن أكثر الوسائل اضحاكا ، أن يتحدث الانسان فى شئون الحياة العامة بلغة حرفته .

ويؤدى تداخل الجمود الآلى مع الكائن الحى ، الى ألوان من مثيرات الضحك تبدو فى التنكر ... حيث نضحك من الانسان الذى يبدو لنا فى زى غير مألوف نتيجة جمود الزى ومرونة الانسان .

وفى اعلاء الشكل على الجوهر .. كقول طبيب « ان الموت باتباع القواعد خير من الشفاء بمخالفتها » .

وفى اظهار الجانب المادى للانسان حيث نكون بصدد الجانب الروحى كأن نقول « انه انسان نبيل كريم بدين » .

وفى جعل الانسان فى عداد الأشياء أو الحيوانات كقول أحدهم « ليس فى الفرقة سوى الكلب وزوجتى » .

ولا ينتظر من الكاتب المسرحى بالطبع أن يستخدم كل مثيرات الضحك فى مسرحيته ، ولكنه بنتخب لشخصياته ومواقفه من ألوان الضحك ما يعمل على تطوير فكرته الأساسية ونمو شخصياته .

والحوار هو الذى يكشف لنا عن الشخصيات ، ويمضى بها فى الصراع . ويعمل على ابراز الفكرة الرئيسية . وهو يختلف عن اللغة . ذلك ان الحوار هو تسلسل اللغة تسلسلا معينا ، نابعا من الفكرة الأساسية ، وناميا مع الشخصيات ، ومؤديا الى المواقف . ومع ذلك فان الحوار يقوم على اللغة . وقد يتولد الضحك عن اللغة .. لنفسر الأسباب ، وهو تداخل الجمود الآلية .. وما يتضمناهما من تكرار وقلب ، وتداخل سلاسل .

فقد نضحك من الجمود الذى يكمن وراء الجمل الجاهزة والعبارات المقررة ، فيحولها الى فكرة لا معقولة نتيجة اندفاع الانسان خضوعا لسرعة آلية مكتسبة الى قول ما لم يكن يريد قوله . فهذه مثلا جملة مقررة « لا يجب أن يأكل الانسان فيما بين وجبات الطعام » ولنتصور اللامعقولية التى تصل اليها مثل هذه العبارة فيما لو طلبت عملا معينا من انسان ما ، فاندفع صائحا « لا يجب أن يعمل الانسان فيما بين وجبات الطعام » .

كذلك يتولد الضحك اذا تظاهرنا بفهم المعنى الحقيقى

لتعبير استخدم بالمعنى المجازى ، فاذا قال قائل « ان فلان يجرى وراء القرش » وتساءل آخر « وهل أدركه ؟ » لكنا أمام نكتة .

كذلك يتولد الضحك اذا امتدت فكرة عبارة معينة لتقلب المعنى الى ضده . كأن يطلب المدرس من التلميذ الا يؤجل عمل اليوم الى الغد ، فيجيب التلميذ : امرك يا سيدى سأؤجله اذن الى بعد غد » .

ونستطيع كذلك أن نجد الضحك فى عمليات مثل :

القلب : أى وضع الفاعل مكان المفعول أو العكس ، بحيث تظل الجملة تحمل معنى ما كقول أحدهم « عض البطل الكلب » .

النقل : أى نقل التعبير من مستوى الى مستوى آخر ، كالتعبير عن الأمور القديمة بلغة الحياة الحديثة . أو التعبير عما ينبغى أن يكون متظاهرين أنه ما ينبغى أن يكون « الفكاهة » أو لنقل التعبير من المستوى الحقير الى المستوى العظيم « المبالغة » ، أو من المستوى الفخم الى المستوى العادى كقولنا « كانت الشمس تتوهج فى السماء مثل الشمعة » أو نقل لغة الحرفة الى العلاقات الانسانية كأن يرسل رجل أعمال خطابا الى حبيبته يقول فيه « الحاقا لخطابى المؤرخ ٢٠ الجارى والمرسل اليك بالبريد المستعجل ، بخصوص الموضوع عاليه ، وهو حبى الشديد لك .. الخ » .

أما استخدام تداخل السلاسل فى اللغة ، أى تداخل سلسلتين من الأفكار بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين ، فهو يكمن فى شتى ألوان التورية والكناية والجناس .

ونستطيع أن نصل الى مواقف ضحكة بترتيب الحوادث

ترتيبا يجعلنا نحس بتداخل نوع من التركيب الآلى . ويتضح ذلك من المثال الذى ذكره برجسون « قبعة من القش يأكلها حصان . ولا يوجد فى المدينة سوى قبعة واحدة تشبهها ، فيجرى صاحب الشأن للبحث عنها ، ويجد خلفه كثيرون ممن يعاونونه فى البحث . وهـذه القبعة تزداد بعدا كلما اقتربت لحظة العثور عليها ، حتى اذا ظنوا أخيرا أن الغاية قد تحققت ، تبين أن القبعة التى بحثوا عنها هى القبعة التى اكلها الحصان » .

ذلك ان الحوادث لو كانت دائمة اليقظة لمجراها لما انقادت لتلك المصـادفات الآلية ، والتسلسل الدائرى بالعودة الى نقطة البدأ .

أما التكرار فى الكوميديا ، فهو ليس تكرار كلمة أو جملة ، وانما هو تكرار موقف أو مجموعة من الظروف . ولنحاول ان نتصور فتاة تحب الأبطال والمغامرين . يتقدم لها شابان أحدهمـا طيب والآخر شرير . تتحقق للأول سلسلة من أعمال البطولة عن طريق المصادفة . فتقبله الفتاة . فيتظاهر الآخر بسلسلة أعظم من أعمال البطولة المزيفة ، فتترك الفتاة الأول اليه ، فيقوم الأول بالقاء نفسه فى المهالك من أجل انقاذها ، فتتحول كل المهالك التى يقع فيها الى سلسلة من البطولات ، فتعود اليه الفتاة .

ونحن هنا نكرر اثرا ذا ثلاثة ازمان . فى المرحلة الأولى يظن الشاب الطيب أنه قد استحوذ على الفتاة . وفى المرحلة الثانية يستميلها اليه الشرير ببطولاته المزيفة . وفى المرحلة الثالثة تتحول هذه البطولات الى الشاب الطيب .

أما القلب ، فينقلب فيه الموقف ، وتنعكس الأدوار ،

كالمتهم الذى يلقى على القاضى درسا فى الأخلاق . والطفل الذى يلقى على والديه درسا فى التربية ، والظـالم الذى يقع ضحية ظلمه والمخـــادع الذى يقع ضحية خديعته . وكل ما يندرج كما يرى برجسون تحت عنوان « العالم المقلوب » .

وقد يكون تداخل السلاسل من أهم هذه الأمور فى البناء الكوميدى . اذ أنه بمثابة الخيط الذى تدور حوله المواقف . ذلك أن كل سلسلة من هذه الحوادث تتطور هى والشخصيات التى تمثلها تطورا مستقلا ، فى الوقت الذى تتواجد فيه هذه السلاسل من الحوادث فى مجرى عام يتخذ لنفسه تطورا خاصا . فينشأ سوء الفهم بين الشخصيات ، بينما المؤلف لا ينى يلوح لنـــا بوشوك انفصال هذه الحوادث .

الجزء الثالث

فى الكوميديا المصرية

موليير مصر ..
ومولد الكوميديا المصرية

مصر قطعة من أوروبا .

هكذا أرادها الرجل .

ومن أجل ذلك استدان . استدان من الأجانب لينشر العمران فى مصر . يبنى القصور والجسور ، ويشق الشوارع الفسيحة ، وينشىء سكك الحديد ، وينشىء نظام البرق والبريد ، ويبنى دارا للأوبرا تليق بامبراطورة فرنسا التى شرفته بالزيارة . ويقيم فيها الحفلات ، ويستقدم الفرق الايطالية لتقدم عروضها .

وظل يستدين حتى أنه لم يجعل مصر قطعة من أوروبا فحسب ، بل أتاح لانجلترا ، ولكل مغامرى أوروبا وأفاقيها أن يجثموا على صدر مصر ، ويعيثوا فيهـا فسادا ، ويشوهوا وجهها الاجتماعى لبضع عشرات من السنين .

هذا الرجل هو الخديوى اسماعيل .

وفى ظل هذا الجو . جو الحفلات والأوبرات ، ظهر رجل آخر ، مغامر ثائر جياش العاطفة ، عاش حياة المصريين لأنه مصرى ، وعاش حياة الأسر اليهودية لأنه يهـودى . وعاش المجتمع المصرى فى ظـل المغـامرين والأفاقين . فامتلأت نفسه سخرية من الحياة . وأراد

ان يقول شيئا للناس ، ويخرج ما فى أعماق نفسه من انفعالات . فأطلقها ضحكة يطرب بها قلبه ، ويضحك بها الناس ، ويجعل منها مرآة من النقد والسخرية واللذع يرون فيها أنفسهم ، ويرون فيهـــا صورة صـادقة لمجتمعهم .

هذا الرجل هو يعقوب صنوع .

درس يعقوب صنوع فى ايطاليا لمدة ثلاث سنوات ، وأجاد عدة لغات أوروبية أهمها الفرنسية والايطالية الى جانب ثقافته العربية . وقد مكنه ذلك من ترجمة واقتباس كثيرا من المسرحيات الفرنسية والايطـــالية ، وخاصة مسرحيات موليير . بالاضافة الى ما ألفه من مسرحيات محلية تناول فيها موضوعات اجتماعية جعل خلفيتها من واقع حياة المصريين وخاصة مشكلات الحب والزواج فى الأسر اليهودية ، والأسر الشامية المتمصرة ، والطبقـات الشعبية .

فى عام ١٨٦٩ واتته فكرة تأسيس أول مسرح مصرى .

وقد استوحى هذه الفكرة على حسب قوله ، من الفرق الأجنبية الفرنسية والايطالية . خاصة تلك التى كانت تعرض مسرحيات فكاهية أو غنـــائية او درامية للجاليات الأجنبية فى القـــاهرة ، على مسرح حديقة الأزبكية فى الهواء الطلق .

وقد بدأت الفكرة عنده بتأليف مسرحية قصيرة من نوع الفودفيل ، سعى لدى أصدقائه ومعارفه ، حتى مكنوه من عرضها فى البلاط الخـــديوى الشغوف بالحفلات والأوبرات ، أمام جمهور من الباشوات والبيكوات .

وهنا اســـتطاع الرجل أن يستحوذ على البابهم ،

فأضحكهم حتى فاض بهم الضحك . وأمتعهم حتى شجعوه على عرضها فى مسرح حديقة الأزبكية الذى يكاد يكون المسرح المعتمد فى ذلك الحين .

وعندئذ قرر انشاء فرقته المسرحية ، كانت فى أول الأمر مكونة من تلاميذه . وكان يقوم أحد الشباب بتمثيل أدوار النساء ، ثم جعلها بعد ذلك فرقة من المحترفين ، ودرب فتاتين فقيرتين على التمثيل ، وعلمهما القراءة لتقوما بأدوار النساء .

المهم أن العرض الأول فى حديقة الأزبكية نجح نجاحا باهرا . وحضره رجال البلاط وثلاثة آلاف مشاهد ، وقد استهل الحفل بالقاء خطاب عن فوائد المسرح ومباهجه .

وفى هذا الخطاب حدد يعقوب صنوع مفهوم مسرحه فى الفائدة والبهجة . ولقد كان الرجل مدركا لهذا المفهوم محافظا عليه حتى النهاية .

أراد أن يضحك عامة الناس ، فاستخدم اللهجة العامية التى يألفونها ، ومزجها بالحكم والأمثال الشعبية السائدة على ألسنتهم . وقدم لهم ألوانا من السخرية والنكتة اللاذعة ، تكشف بعض النماذج الشخصية فى المجتمع كبعض المصريين الذين يقلدون الأجانب . وأراد أن يفيدهم فعالج موضوعات اخلاقية تتناول الصراع بين القيم كالحب والواجب ، وأثر المعاملات التجارية فى تحديد مصير العشاق ، ثم أراد أن يبصرهم بوطنهم فعرض بالنقد الساخر للسياسة القائمة ، وهاجم نفوذ الانجليز وتدخلهم فى شئون البلاد ، وسيطرة الاقتصاد الأجنبى على مقدرات مصر .

ومن ثمة فهو مسرح كوميدى ، أخلاقى ، وطني .

وقد عرضه ذلك لمتاعب لا حصر لها ، انتهت بنفيه خارج البلاد .

وقد بدأت متاعبه مع الخديوى عندما استدعاه ليمثل فى القصر ، ولم يمض على تأسيس فرقته سوى أربعة اشهر .. فقدم ثلاث مسرحيات اخلاقية « آنسة على المودة » و « غندور مصر » فنال اعجابا شديدا من جمهور المشاهدين ، وصفق له الخديوى طويلا . واستدعاه أثناء العرض مهنئا وأطلق عليه لقب « موليير مصر » .

ولكنه لم يكد يقدم المسرحية الثالثة ، وهى مسرحية تهاجم نظام تعدد الزوجات ، وتبين ما يؤدى اليه من جرائم ومتاعب تهدد المجتمع ، حتى انقلب عليه الخديوى رأسا على عقب ، ظانا أنه يعـرض به وبنظـام حريمه . واستدعاه مرة أخرى وأنبه قائلا « ان كانت كليتاك لا تحتملان أكثر من واحدة ، فلا تدع الغير يفعل مثلك » .

فاضطر الى حذف هذه المسرحية ارضاء للخديوى .

ومع ذلك ، فقد كان من اثر اضفاء لقب موليير مصر عليه ، اقبال الجماهير على مسرحه .

ولم تكن التقاليد المسرحية قد رسخت بعـد ، فكان الجمهور يتدخل أحيانا لتغيير مسار المسرحية بما يتفق مع ذوقه وأخلاقه .

من ذلك أن بطلة احدى مسرحياته ، كانت تمثل دور فتاة لعوب . تلاعبت بالرجال حتى ساءت سمعتها ، واعرض الشبان عن الزواج منها حتى نهاية المسرحية . فتدخل الجمهور ليملى على المؤلف وهـو يعقوب صنوع نفسه ـ نهاية المسرحية ، بأن يجد لها زوجا يليق بظرفها وجمالها ، ذلك أنها رغم تلاعبها بالرجال لم تفرط فى شرفها قط .

ومن ذلك ايضا ، أن ممثلة الدور الأول بالفـــرقة .
صفعت ممثلا كانت تكرهه لالحاحه فى غرامها ، فكان
ينتهز دوره فى المسرحية ، ويبثهـــا حبــه وهيامه ،
فاستقبل الجمهور هذا المشهد استقبالا عاصفا . وطلب
جمهور الليالى التالية أن يقدم له نفس المشهد ، وسرعان
ما أصبح من بين مشاهد الرواية .

ولسنا بصـــدد تقييم مسرح يعقوب صنوع أو تتبع
تطوره الفكرى والفني . ولكن حسبنا أن نقول ان قيمته
تكمن فى انه كان مؤلفا ، وممثلا ومديرا ، وصاحب مسرح ،
وأن ذلك أتاح له ان يوجه مسرحه الوجهة التى تتفق
مع افكاره ، وان يجعل منه وسيلة لتحقيق رســـالته
القومية والاجتماعية .

قدم مسرحية « الوطن والحرية » فسخر فيها من
« جون بول » رمز الامبراطورية البريطانية ، وندد بالتدخل
الانجليزى فى مصر .

ولم يفت ذلك كبار المسئولين من الجالية الانجليزية
الذين شاهدوا المسرحية . فدسوا له عند الخديوى ،
وأوعزوا اليه أن مسرحياته ضد سياسة الخـــــديوى
والحكومة . وأن فيها خطرا على نظـــام الحكم ، فأمر
الخديوى باغلاق مسرحه .. وبدأ فى اضطهاده .

هذه هي الكوميديا ، المرآة التى يكتشف فيها المجتمع
ذاته . وكفاها هذه الوظيفة ، ومع ذلك ، فسواء أراد
المؤلف أم لم يرد ، فعنــــدما يملك حاسة الكوميديا
الحقة ، فى اختيار النماذج التى يتناولها ، والمشكلات
التى يعالجها ، ووسائل السخرية والتهكم التى يضحك
بها الناس ، فلابد أن تؤدى وظيفتها الصحيحة .

محاولات لم تسفر عن شيء

لم تجد الكوميديا من يواصل رسالتها كفن متخصص بعد يعقوب صنوع .

فقد كانت الفرق التي تزاول الفن المسرحي في مصر ، وهي فرق متمصرة انتقلت الينا من الشام مثل : فرقة سليم النقاش ، وفرقة احمد أبو خليل القباني .. كان يغلب على ما تقدم الطابع التراجيدي والغنائي . وحين استقل الشيخ سلامة حجازي عن هذه الفرق السورية .. انشأ مسرحا غنائيا .

على أن التمثيل التراجيدي نفســـه ، لم يرتق الى مستواه الفني الذي يعنى بأصوله ووسائله الا على يد جورج أبيض ، الذي تلقى فن التمثيل في فرنسا . وعاد بمصـــاحبة فرقة فرنسية الى مصر عام ١٩١١ يقدمون روايات فرنسية . ثم كون فرقته الخاصة عام ١٩١٤ لتقديم مسرحيات تراجيدية باللغة العربية . وكان من بين أعضاء هذه الفرقة المخرج الفنان عزيز عيد .

وفي ذلك الوقت أيضا تكونت جمعية أنصار التمثيل من بعض شباب المصريين المهتمين بالمسرح ، ليسهموا في حمل رسالته .

وقامت عدة محاولات في المسرح الكوميدي لم تسفر

عن شيء ، حتى ظهر رجل الـكوميديا وفارسها العتيد نجيب الريحانى ، فانطلق بهـــا الى آفاق لم تعرفها الكوميديا المصرية من قبل .

كانت أول محاولة تلك التى قام بها عزيز عيد عام ١٩٠٧ ، فقد كان شغوفا بالكوميديا تواقا الى تقديمهــا للجماهير . متطلعــا الى ترقية الـــكوميديا المصرية المحلية .

كون فرقة مسرحية قدمت كوميديا « ضربة مقرعة » على مسرح دار التمثيل العربى . ولكن الرواية لم تلق الاستجابة المنتظرة من الجماهير . فانضم الى صديقه نجيب الريحانى الذى سبق أن تعرف عليه اثناء عملهما فى البنك الزراعى ، وعبثا حاول أن يقنـــع الريحانى بتمثيل أدوار كوميدية لكن الريحانى كان يعتبر نفسه فارسا تراجيديا لا يشق له غبار .. فما له والكوميديا .

ولم تستطع فرقة عزيز عيد أن تواصل طريقهــا ، وسرعان انفصل عنها الريحانى .

ومن عجائب الأمور ، أن نجيب الريحانى هذا ، الذى لم يكن يتصور أنه يستطيع أن يلعب دورا كوميــديا واحدا . هو الذى أعده القدر ليحمل لواء الكوميديا فى مصر خلال النصف الأول من هذا القرن .

***

وكانت المحاولة الثانية فى الكوميديا أشبه بالفكاهة . فقد قدمها بطل التراجيديا الأول فى مصر جورج ابيض. ذلك ان أحمد حشمت باشا الذى ولى وزارة المعارف فى ذلك الوقت أخذ على عاتقه تشجيع التأليف المصرى ، أو تقديم روايات ممصرة تحمل الطابع المصرى على أقـل

تقدير . وكانت روايات عثمان جلال الكوميدية المصرة تحمل هذا الطابع ، فعهد بها الى جورج أبيض وطلب منه أن تمثلها فرقته ، وهى :« طرطوف ــ مدرسة الأزواج ــ النساء العاملات » .

وتصدى جورج أبيض نفسه لهذه المسرحيات : فقدمها على مسرح تياترو عباس ممثلا الدور الأول فيها ، فلعب دور الشيخ متلوف ، ولبس الجبة والقفطان والعمامة ، وعبثا حاول أن يضحك الجماهير . فكيف كان لجمهور جورج أبيض أن يضحك وهو يرى بطله التراجيدى الأول ، الذى طالما بهره بأدواره التاريخية والتراجيدية ، يحاول اضحاكه . وكيف كان لجورج أبيض الذى اعتاد التمثيل باللغة العربية الفصحى ، مجلجلا بصوته على منصة المسرح ، في أدوار ذات جلال وهيبة ، أن يحسن أداء اللهجة العامية .. وفى أدوار كوميدية .. !!

سقطت هذه الروايات واحدة بعد أخرى ، وانفض الجمهور عن الفرقة . وانسحب ممول الفرقة عبد الرازق عنايت .

***

أما المحاولة الثالثة فقد قام بها عزيز عيد . عاوده حنينه لتكوين فرقة مسرحية كوميديه تتخصص فى الكوميدى والفودفيل . ونجح فى تكوينهـا فى صيف ١٩١٥ . وضم اليها اكبر ممثلى الكوميديا فى ذلك الحين من أمثال استيفان روستى ، وحسن فايق وأمين عطا الله ، وضم اليها كذلك نجيب الريحانى ، وكانت بطلة الفرقة السيدة روزا اليوسف .

واعد للافتتاح رواية « خلي بالك من اميلي » . عربها له أمين صدقي باللهجة العامية الدارجة . ومع ان الرواية كانت مليئة بالمفاجآت المضحكة فان الجمهور لم يقبل عليها . وتناولتها الصحف بالنقد والتجريح .

واستمر عزيز عيد في نضاله ، فقدم روايات أخرى من تعريب امين صدقي ، مثل : « ضربة مقرعة ـ ليلة الدخلة ـ عندك حاجة تبلغ عنها ـ بسلامته ما دخلش دنيا ـ يا ست ما تمشيش كده عريانه » .

ولكنه لم يستطع شد الجمهور الى مسرحه ، فلم يكن الوقت قد حان بعد لتقوم للمسرح الكوميدى قائمه فى مصر . فقد كان جمهور المسرح المصرى ينقسم الى فئتين . فئة قليلة جدا ، وهى مجتمع الأسر المصرية التى ترتاد المسارح ، ولم تستطع كوميديا عزيز عيد ان تصل الى ذوقها :

فقد كان هذا الجمهور يرى ان تراجيديا جورج ابيض الكلاسيكية المهيبة التى يقدمها بالعربية الفصحى ، وفى ملابس تاريخية ذات رونق وجلال ... هى الشكل المسرحى الجدير بالاحترام .

ولم يستطع عزيز عيد أن يراعى ذوق هذا الجمهور وعاداته وتقاليده ، ولم يتعرض لواقعه وحياته ومشكلاته، فقد كانت المسرحيات الغربية أقرب الى صورتها الأصلية .

كما كانت فارسات عزيز عيد جريئات فى معالجة الحب والجنس . جعلت الجمهور المتحفظ يشعر بالخجل .. مما اضطره ان يعلن أن مسرحياته للرجال فقط . فلم تحضر السيدات ولا الرجال .

أما الفئة الغـــالبة من الجمهور ، فقد كانت من السماسرة الأجانب والتجار والمضاربين . وبعض الأعيان وأبنائهم الذين تعلموا فى الخارج ، وعادوا يرطنون بلغة معظم مفرداتها اجنبية ، وبهرتهم اضواء القاهرة فارتادوا ملاهيها ومسارحها ، جمهور خليط معظمه لم يكن يفهم اللغة العربية ، ولا يستطيع متابعة أية رواية تقدم بهـا وخاصة اذا كانت من ثلاثة فصول .

جمهور لا تهمه كلاسيكيات جورج ابيض، ولاكوميديات عزيز عيد .. هذا هو جمهور الفرانكو آراب .

من مأساة عزيز عيد انه قدم كوميديات تناسب طبقة وسطى لم تكن قد تكونت بعد . وحينما تكونت الطبقة الوسطى لم تستطع أن تتذوق تراجيديات جورج ابيض فتعرضت لهزات عنيفة ، حتى جاء فارسها المعبر عنها يوسف وهبى ، فشدها الى مسرحه الوليد ، ولو ادركت هذه الطبقة عزيز عيد لكان لمحـــاولاته الكوميدية شأن آخر .

أما نجيب الريحانى ، فقد نزل مرغما تحت ظروف الفاقة والعوز الى مجتمع « الفرانكو آراب » فقدم له احتياجاته وســار معه على الطريق ، وتعرض بدوره لهزات عنيفة حينما أدركته الطبقة الوسطى ، كادت أن تقضي عليه ، لولا انه اكتشف الطريق ، وطلق مسرحيات « الفرانكو آراب » .

ثلاثة كتاب

قبل ان نتعرض لنجيب الريحانى وقصته مع الكوميديا المصرية . نرى أن نلقى ضوءا سريعا على ثلاثة كتاب ، عاصرت اعمالهم مولد الكوميديا المصرية ، وكان ما ترجموه او اقتبسوه او مصروه أساسا فى أغلب ما قدمته فرق الكوميديا فى مصر .

وقد بدأت حركة الترجمة والاقتباس والتمصير للآداب الغربية فى مصر الحديثة فور اتصالها بأوروبا ، على اثر البعثات التى ارسلها محمد على لدراسة العلوم والآداب الحديثة ، وكان رائدها رفاعة رافع الطهطاوى .

وها نحن قد رأينا يعقوب صنوع يعتمد فى مسرحه على اقتباس وتمصير بعض المسرحيات الايطالية والفرنسية . الى جانب ما ألفه من مسرحيات مصرية صميمة .

على ان ذروة حركة التمصير فى مصر ، وخاصة فى الأدب والمسرح ، كانت على يد محمد عثمان جلال .

محمد عثمان جلال

هو اول كاتب مصرى قصر قلمه على تمصير المسرح

تمصيرا شعبيا على أوسع نطاق . واستخدم اللغة العامية ، فى الوقت الذى كان فيه غيره من المصريين والسوريين المتمصرين يستخدمون اللغة العربية الفصحى .

ترجم ومصر كثيرا من القصص مثل « بول وفرجينى » و « خرافات لافونتين » وكذلك بعض مآسى راسين فى مجموعة « الروايات المفيدة فى علم التراجيدة » كما نقل عن موليير ـ « طرطوف ـ مدرسةالأزواج ـ النساءالعاملات ـ مدرسة النساء ـ الثقلاء » وهى المسرحيات التى خاض بها جورج ابيض محاولته الفاشلة فى الكوميديا .

وقد ساعد الكاتب على تحقيق رسالته ، انه تعلم فى مدارس الارساليات الفرنسية فى مصر ، فجمع بين ثقافتها وثقافة البلاد . وسعى الى التوفيق بينهما . فاستخدم فى حواره اللغة العامية والزجل ، وضمنه الفكاهات والحكم الشعبية السائدة ، والأمثال السارية على الألسن ، ورغم ان المسرحيات التى مصرها كانت مكتوبة اصلا للبلاط الفرنسى ، الا انه استطاع أن ينتقل بها الى ذوق الشعب المصرى وعاداته وتقاليده ، ويهتم بذلك اكثر من اهتمامه بالأصل المترجم . حتى لتبدو كأنها فقدت كل صلة لها بالأصل ، ودارت حوادثها فى بيئة شعبية محلية .

وكان كسلفه يعقوب صنوع ، يرى ان وظيفة المسرح هى الفائدة والمتعة .

امين صدقى

واصل أمين صدقى حركة الاقتباس والتمصير باللغة

العامية ، لكن اعماله لا تحمل القيمة الأدبية التى كانت تحملها اعمال محمد عثمان جلال . فقد جنح الى الفودفيل والفارس . وخاصة مسرحيات « فيدو » أكبر مؤلفى الفودفيل فى ذالك الوقت ، ولم يستطع أن يبتعد بها عن أصلها وينقلها الى البيئة المصرية المحلية ، فخلت من عادات الشعب وتقاليده ومشكلاته . فجاءت فارساته جريئة تحمل تلميحات وعبارات لم يتعودها الذوق المصرى المحتشم .

ارتبط اسمه بعزيز عيد ، ونجيب الريحانى وعلى الكسار .

فقد كلفه عزيز عيد بتعريب المسرحيات لفرقته التى أسسها عام ١٩١٥ ، فقدم لها « خللى بالك من اميلى ، ضربة مقرعة ـ ليلة الدخلة ـ عندك حاجة تبلغ عنها ـ اللغة الانجليزية كما انزلت ـ يا ست ما تمشيش كده عريانه » .

ولكن الجمهور لم يقبل عليها للأسباب التى أوردناها من قبل .

وأسهم مع نجيب الريحانى فى تقديم مسرحيات الفصل الواحد فيما عرف « بالفرانكو آراب » وابتدع بعض شخصيات مثل « أم شولح » الحماة الشلق ، وكان يمثل دورها بنفسه .

وحققت مسرحية « حمار وحلاوة » أرباحا هائلة ، قفزت برصيد فرقة نجيب الريحانى الى حوالى ثمانية وعشرين ألفا من الجنيهات ، بعد أن كانت تعانى من الافلاس المستمر . مما أدى الى نشوب خلاف بينهما ، انتهى بانفصالهما .

فقد كان امين صدقى يتقـــاضى مرتبا شهريا من الريحانى قدره ستون جنيها ، فلما رأى مسرحيته تحقق هذه الأرباح ، طلب منه أن تكون الارباح مناصفة بينهما ، فرفض الريحانى . وذهب أمين صدقى لحال سبيله .

وألف امين صدقى فرقة مسرحية مع على الكسار ، عملت على مسرح الماجستيك ، وراح يثـــأر لنفسه من الريحانى بتقـديم استعراضات تحت عناوين تسخر من الريحانى .

بديع خيرى

تعرف عليه الريحانى بعد انفصاله عن أمين صدقى .

بدأ معــه كمؤلف أغان وأزجال لفرقته عام ١٩١٨ ، فقدم معظم أغانى وأزجال الاستعراضات التى قدمتهـا الفرقة مثل : « على كيفك ـ اش ـ العشرة الطيبة ـ الليالى الملاح » وهى التى لحنها رائد الموسيقى العربية سيد درويش .

تناول بالنقد والسخرية سياسة ذلك الوقت . وحث المصريين على كراهية الاســتعمار الانجليزى . وحينما قامت ثورة ١٩١٩ كانت أزجاله وأغانيه صدى لوجدان الشعب . فى حفز همته وتوحيد صفوفه ، فتغنى بهـا اثناء الثورة ، وامتزجت اغانيه مع هتافات يحيا الهلال مع الصليب .

لا تقولى نصرانى ولا يهودى ولا مسلم .
يا شيخ اتعلم .
اللى أوطانهم تجمعهم .
عمر الأديان ماتفرقهم .

وسمع الشعب صوت مصر تناديه :

قوم يا مصرى	مصر دايمـــــا بتناديك
خــد بناصرى	نصرى دين واجب عليك
رد ســـــعدى	قبل ما يضيع بين أيديك
اوع مجـــدى	يروح هــدر أدام عنيــك

ولك أن تتصور هذه الكلمات ، يرددها الشعب ، بألحان سيد درويش ، التى كانت موسيقاه تنبع من وجـدان الجماهير ، وتعبر عن آلامه وأفراحه .

تخرج بديع خيرى فى مدرسة المعلمين العليا ، ولكن الفن أخذ عليه لبه ، فبدأ يكتب الزجل ، وعاش فى الأحياء الشعبية وتردد على مقاهيها حتى قاده الفن الى شارع عمـــــاد الدين ، فتمرس بفن الشعب ، تمرس بفكاهاته ونكته وسخريته ، وذاعت أزجاله فيما كان ينشره فى الصحف ، أو فيما يلقيه فنانو المونولوج فى الملاهى ، أو بين فصول المسرحيات .

كون مع نجيب الريحانى ثنائيا فنيا لم يفصم عراه الا الموت ، كتب فى أثنائه وشارك فى كتابة معظم المسرحيات التى قدمتها فرقة الريحانى ، واستمر يواصل الرسالة من بعده حتى وافته المنية .

مسرح الريحانى

يعتبر مسرح الريحانى لا شك ، أكبر انجاز كوميدى حديث ، ناضل من أجل تكوينه ، واشترك معه فى التأليف والتمثيل أقطاب الكوميديا فى وقته ، ولكن اليه وحده يرجع الفضل فى استمرار هذا المسرح .

ولا ترجع أهمية الريحـــانى فى كونه ممثلا كوميديا يستهوى ألباب الجماهير فحسب ، وانما فى كونه صاحب فرقة مسرحية ، ومديرها ، ومشـــــــارك فى تأليف معظم ما قدمته ، منصة مسرحه ، ومسئول عن مستواه الفنى ، واتجاهه الفكرى والاجتماعى .

فقد عاش حياة المجتمع المصرى من القـــاع الى القمة .

فهو مغامر متصعلك ، عاش على المقاهى والأرصفة ، ونام فى الشوارع والطـرقات . جاع وتشرد . اغتنى وأفلس . مثل فى الملاهى ، وفى أرقى المسارح . ظن أنه ممثل تراجيدى فضحك منه الناس . ظن انه قد يصلح للوظيفة فطارده الفن . عبر عن حياة المصريين حتى اعتبره البعض بطلا قوميا ، ورماه البعض بالخيانة . ارتفع بفنه حتى اعتبره البعض من الخـالدين ، وهبط بفنه حتى اعتبره البعض من باب التدليس والتزييف الذى يقع تحت

طائلة قانون الغش التجارى . أضحك المصريين وأبكاهم . فهمهم أحيانا وأحيانا لم يفهمهم . واكبهم أحيانا وتخلف عنهم بعض الأحيان .

ولكن الذى لا شك فيه ، أن هذا الفنـــــان المغامر المتصعلك ، لم يـكن ليستطيع أن يتنفس فى غير هـــذا الجو . جو مولد الكوميديا المصرية فى مطلع هذا القرن .

***

فى مقال للأستاذ يحيى حقى ، يعترف أن الريحانى كان ممثلا هزليا عظيما . تجلت فيه موهبة الحضور ، ولكنه يأخذ عليه الكثير من الناحيتين الفنية والاجتماعية .

فقد عجز ـ مع بديع خيرى ـ عن تقديم قصة واحدة من صميم الحياة المصرية .

واستورد لشعب مصر أكسد بضاعة ، زوقها بلفائف من التدليس والخداع ، ممـــا ينطبق عليه قانون الغش التجارى .

واستخدم اسماء مبتذلة مثل بقدونس أفندى ، وبصلة هانم ، وصال وجال فى مجال الردح والتشليق .

وصب جميع ممثليه فى قوالب من حديد ، وجعل كل منهم فى هيئة لا يتعداها فى مسرحية اثر أخرى .. ابن الذوات التالف .. الغنى العبيط .. الخادمة الشرشوحة .. البنت الدلوعة .. المعلم لابس اللاسة .. الأفندى العجوز الخبيث . وجعل لكل منهم لازمة لا يتعداها ، لأنها حين جربت أول مرة ضحك لها الناس .. وكان لابد أن تفصل مسرحيات الريحانى على قد هذه الشخصيات .

ولم تخل مسرحية له من امرأة تركية عجوز ليضحك

الناس من رطانتها العربية ، وهذه من الحيل المكشوفة السهلة .

وابتدع مسرحية الفرانكو آراب ، التى يغلب فيها الحوار باللغة الفرنسية على اللغة العربية ، وتخاطب جمهورا من السماسرة والمضاربين والتجار والأجانب الذين يبتزون المصريين ، وأنصاف المتعلمين بين الشرق والغرب .

وشوه وجه مصر فى رمزها الأصيل .. العمدة المصرى ، فابتدع شخصية « كشكش بك » عمدة كفر البلاص ، الذى جاء بقطنه الى البورصة ، وجعله موطن سخرية سماسرة القطن واشباههم فى النهار ، وموضع لهوهم وتسليتهم بالليل . سعيد بلهوه وعبثه بين فريق الراقصات العاريات اللاتى ينفق عليهن آخر مليم فى جيبه دون أن ينال شيئا .

وانه حينما تحول الى الأفندى المطربش الطيب القلب حسن النية الذى يريد السلام ، ويحمل فى نفس الوقت بعض المكر والدهاء للدفاع عن نفسه تجاه قطيع الذئاب والسباع ... حصر نفسه فى التعبير عن بعض مشكلات هذه الطبقة ، التى لولا غلبتها على المجتمع المصرى لما توفرت له أسباب النجاح ، ولم يعبر عن سمات انسانية عامة كتلك التى عبر عنها شارلى شابلن فى مأساة ضعف الفرد الفقير وسط مجتمع ظالم منافق .

وقد نتفق مع الأستاذ يحيى حقى فى بعض ما أورده عن مسرح الريحانى ، ولكننا نختلف معه فى عدة قضايا .

فلم يكن فى مصر الكاتب الكوميدى الذى يستطيع أن يثرى المسرح الكوميدى بمسرحيات مصرية صميمة ،

ولا زال مثل هذا الكاتب لا وجود له حتى الآن .

كما أن بعض ما وقع فيه الريحانى له مبررات أملتها ضرورة فنية واجتماعية .

فقد تناول الأستاذ يحيى حقى بعض سقطات الريحانى فى مراحل معينة من تطوره وعممها على مسرحه . وأغفل المميزات التى حققها هذا المسرح .

***

وقبل أن نتناول مسرح الريحانى بالتفصيل ، يحق لنا أن نقول انه قد هبط أحيانا فى اختيار الاسماء ، وفى استخدام كثير من الشتائم والسباب الفاضح فى حواره ، بشكل يأباه الذوق المصرى المحتشم .

انظر الى هذا الحوار ، وهو من احدى مسرحيات كشكش بك المتقدمة .

أم شولح ــ قصدى أخلص بنتى منك واطلقها ، ياراجل عفش يا مرم يابو ريالة . يا زعلوك بالقوى .

كشكش بك ــ يعنى أقوم أخرشمها دلوقت .

زعرب ــ لا .. لج . خليك تقيل .

أم شولح ــ تخرشم مين يا راجل يا بصلة . يا راجل ياللى هدومك بتمشى لوحدها . ياللى بتلبس اللباس من راسك ، تخرشم مين يا دون يا عرة ، ي بك سقط ، يا عمدة من غير رخصة .

كشكش بك ــ هو جرى ايه يامرة يا شرشوحة ، يا عتيقة ، يا شلجايه ، يا كركوبة ، يا قروية ، يا ام لباس من غير دكة .

واذا حدث مثل هذا التشليق بين امرأتين من حثالة

القوم ، لقلت انهما تجاوزتا الحد . فكيف بالريحانى يجريه بين رجل من أعيان الريف ، يحمل رتبة البكوية ، وبين حماته التى يفترض ان تكون من أسرة تناسب هذا المستوى اجتماعيا على الأقل .

كيف نغفر له مثل هذا التبذل والاسفاف !؟ وهل هبط ذوق الجمهور المصرى ، فى اى مرحلة من مراحل نضجه وتطوره الى هذا الحد من الاسفاف والتبذل !؟

كشكش بك ومسرحية الفرانكو آراب

ابتدع نجيب الريحانى شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص ، ومسرحية الفرانكو آراب فى منتصف العقد الثانى من هذا القرن . ابان الحرب العالمية الأولى ، ويتعين علينا أن نعرف وجه مصر الاجتماعى والثقافى فى مطلع هذا القرن ، وهو الجو الذى انبثق عنه هذا اللون من الفن .

وجه مصر

ما هو وجه مصر ؟ سؤل طرحته الاجيال المتعاقبة ، وراحت تجيب عليه ، فاختلفت فى الفكر والرأى والمفهوم . وذلك خلال رحلة طويلة للبحث عن الذات .

فالى عهد قريب كانت مصر دولة مملوكية .

والى عهد قريب جدا .. كانت مصر تابعة للخلافة العثمانية ، يحكمها ويتولى الأمور فيها الأتراك والمماليك والجراكسة .

وكان المصريون غرباء فى بلادهم . يزرعون ويحصدون

ويقدمون خيرات مصر للسادة . ويعيشون فى تخلف عصور الظلام من فقر وجهل ومرض . لم يكن لهم دور فى صنع حضارة العصر ، حتى شرف الدفاع عن بلادهم لم يكن متاحا لهم .

ولم يتحقق لهم شرف الدفاع عن الوطن ، الا حينما اراد محمد على تحقيق احلامه فى امبراطورية كبيره ، وخذله المرتزقة من المماليك والأتراك ، فلجأ الى تجنيد المصريين .. ومع ذلك لم يسمح لهم بالترقية الى أكبر من رتبة العسكر حتى جاء سعيد وسمح لهم بالترقية الى رتبة الضباط .. مما كان له أثره فى قيام الثورة العرابية لتغيير وجه مصر .

ولم يتح لهم شيء من التعليم ، الا عندما أرسل محمد على البعثات التعليمية ، وفتح المدارس لتخريج موظفين لادارة منشآته الحربية ، فنشأت فئة من المتعلمين أخذت تنمو مع الزمن .. وتدرس وتفكر وتتفلسف .. لتغيير وجه مصر .

ولم يكن من بين المصريين من يرقى الى مستوى الأعيان ، حتى أراد اسماعيل أن يجعل مصر قطعة من أوروبا ، فأنشأ مناصب العمد فى القرى من أهل اليسار .

وعمل هؤلاء على الحصول على رتبة البكوية والباشوية .. وعلى أن تستعين بهم الحكومة فى مناصب مديرى الأقاليم ومفتشيها . وأصبح اعيان المصريين وذواتهم يملكون آلاف الأفدنة .. ويطمحون الى السلطة .

وكان ذلك سبيلا لتغيير وجه مصر .

وخاضت هذه الفئات رحلة البحث عن الذات . ولم

يكن من السهل عليهم كشف وجه مصر الحقيقى فى ظل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية القائمه . فاختلط عليهم الأمر وكان لابد أن يختلط . وتعاونوا أحيانا واختلفوا فى بعض الأحيان ... رأى الجيش ان يكون تغيير وجه مصر بالثورة ، ورأى المثقفون أن يكون تغيير وجه مصر بالاصلاح الاجتماعى والثقافى .. وحينما اندلعت الثورة انقسم أعيان مصر ومثقفوها على أنفسهم، وحينما انصرف بعضهم عنهـــا لم يكن ذلك تخليا عن مصر . ولكن لأنهم رأوا أن تغيير وجه مصر يحتاج الى مسار آخر . فرأينا على مبارك رائد التعليم فى عصر اسماعيل يعود الى قريته ، ومحمد عبده يلوم نفسه على تورطه مع الثورة ، بل رأينا قادة الثورة أنفسنهم بعـد فشلها يلقون اللوم على بعضهم البعض .

ومع ذلك فقد استمرت حركة الأصلاح فى طريقها ، منادية وعاملة على نشر التعـــليم ، وتحرير المرأة ، والمطالبة بالدستور ، وانشاء المدارس والجامعات .

ثم اختلط الأمر على المفكرين والسياسيين ، أين هو وجه مصر الحقيقى ؟ هل فى انتمائها الى الخلافة العثمانية .. أم فى انتمائها الى العالم العربى .. أم فى عودتها الى مصر الفرعونية !؟ ورأينا جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ومصطفى كامل يؤيدون انتماء مصر الى الخـلافة العثمانية الاسلامية) خشية أن ينفرد بها الانجليز .. واحتاج الأمر الى نصف قرن ليدرك المصريون أن هذه الانتماءات الثلاثة لا تتعارض ، وانما يتمم كل منها الآخر بشكل من الأشكال .

وكما اختلط الأمر على المفكرين والسياسيين ، اختلط على المثقفين . فرأينا من يدعو الى أن نستمد ثقافة العصر

من الانجليز ، ومن يدعو الى أن نستمدها من الفرنسيين ، ولم يكن واضحا تماما للجميع أن ثقافة العصر منبعهـا العالم كله ، على أساس من تراث كل امة .

وهل أكثر من ان يختلط الأمر فى لغتنا العربيه :! فنجد من يدعو الى كتابتها بالحروف اللاتينية ، او من يدعو الى تعميم اللهجات العامية !؟

كان الطريق وعرا وقاسيا . وكانت الرؤية غائمة . وكانت الظروف السياسية والاجتماعية تملى الوانا من التفكير والمفاهيم . ولو قسنا الأمور بمقياس اليوم لرمينا بعضهم بالجهل أو الخيانة . ولو قسناها بمقياس المراحل التى مروا بها لرأينا انهم خاضوا رحلة شاقة للبحث عن ذات مصر . حتى بدأ الوعى يزداد ، والأمور تتضح فى طريقها الى ثورة ١٩١٩ ، ثم الى ثورة ١٩٥٢ .

على أننا نستطيع أن نعكس وجه مصر عند مطلع هذا القرن فى الظواهر الآتية :

الاحتلال الانجليزى جاثم على أرض مصر .

وجود الامتيازات الأجنبية وامتــــلاء مصر بالأفاقين والسماسرة والمضاربين والمرابين يبتزون أموال المصريين وأراضيهم وبيوتهم .

ظهور فئة من السماسرة والتجار المصريين .

العائلات التركية تشعر بالتميز والسيادة ، وتغلب رطانتها عند الحديث ، بل ظلت بعض الاسر المصرية تفخر بأنها من اصل تركى حتى بعد ثورة ١٩٥٢ .

انتشار الملاهى ودور التسلية التى تجلب سقط متاع فتيات أوروبا ليرقصن شبه عاريات ، ويجالسن الجمهور

ويشاركنه الشراب واللهو والعبث ، وخاصة ابان الحرب العالمية الأولى .

ازدياد نفوذ وثراء اعيان وذوات المصريين ، وامتلاكهم آلاف الأفدنة ، وطواف أبنـــائهم بأوروبا للعـلم أو السياحة ، ينقلون عادات أهلهـــا فى المأكل والملبس والمشرب ، ويعوجون ألسنتهم ويرطنون بلغة نصف كلماتها أجنبية ونصفها عربية ملحنة .

وبعض هؤلاء الأعيان والعمد الذين كانوا يحضرون الى القاهرة لبيع محصول القطن ، بهرتهم اضـــواؤها وملاهيها ، فأمضوا وقتهم على موائد الخمر بين راقصات أجنبيات شبه عاريات ، ليبددوا آخر قرش من ثمن المحصول .

كان هذا وجه مصر .. فلا تكاد تسير فى طريق أو تدخل شركة أو بنكا أو محلا او ملهى ، الا وتطالعك وجوه أجنبية .. أتراك .. وارمن .. وطليـان .. ويونانيين .. ومالطيين .. وقبارصة .. وانجليز .. وفرنسيين .. الخ . و وجوه مصرية متفرنجة ، وما تكاد تسمع الا وتصافحك لغة كلهـا رطانة أجنبية مطعمة بـكلمات عامية ملحنة . وما تـكاد تسير فى طريق الا وتطـالعك لافتات (بقالة خريستو .. بار ينى .. كافيه روزانا .. ملهى الباريزيانا .. بنك باركليز .. مزارع جاناكليز .. شركة كوتاريللى .. الخ) .

لقد كانت مصر فى ذلك الوقت ــ والتى تبدو فى القاهرة والمدن الكبرى ــ فرانكو آراب . بل كان الفرانكو فيهـا يغلب على الآراب . وفى هذا الجـــو ظهرت مسرحية الفرانكو آراب ، وشخصية كشكش بك عمـــدة كفر البلاص .

كان هذا هو وجه مصر الظاهر ، الذى ظل باديا على السطح حتى نماء الطبقة الوسطى وطبقة التجار ، وقيام الأحزاب وفسادها .

أما وجه مصر الكامن ، فكان يتخذ مسارا آخر نحو ثورة ١٩٥٢ .

ولكن .. كم من الناس كان يستطيع أن يرى وجه مصر الكامن فى ذلك الوقت !؟

***

عودة الى كشكش بك

هكذا ولدت شخصية كشكش بك وكان لابد لها أن تولد . وهكذا ظهرت مسرحية الفرانكو آراب وكان لابد لها أن تظهر .

لقد فشل عزيز عيد لأنه قدم كوميديات تناسب طبقة وسطى لم تكن قد نضجت بعـــد . وكان على نجيب الريحانى أن يهبط الى مجتمع الفرانـكو آراب اذا أراد للكوميديا أن توجد وأن تستمر . وسواء أدرك الريحانى ذلك أم لم يدركه . فقد دفعــه الجــوع والصعلكة والبحث عن لقمة العيش الى أن يبدأ من هذا الطريق .

لم يكن غريبا اذن ان تولد مسرحية الفرانكو آراب خلال الحرب العالمية الأولى فى ملهى (الأبيه دى روز) لتقدم لجمهور يعـكف على شرب الخمر ، ومجـالسة الفتيات والراقصات .. ولم يكن غريبا ان تكون من فصل واحد ، وان تغلب عليها الرطانة الافرنجية ، وان تتخللها عناصر موســـيقية أكثر من عناصر الدراما والتمثيل . وأن يظهر الى جانب شخصية كشكش بك شخصية القواد الأجنبى ، والخـواجة المبتز ، وبعض

الراقصات الأجنبيات ، الى جانب الشخصيات المصرية كشخصية حماته أم شولح ، وابنها شولح ، والخادم زعرب .

وبغض النظر عما لحق هذا اللون المسرحي من تطـور في المعالجة او الأسلوب . أو الحوار . فان مسرحية الفرانكو آراب تظل هي مسرحية الفرانكو آراب .

أما شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص فحولها كلام كثير .

هل كان كشكش بك عمدة كفر البلاص هو رمز مصر الأصيل حقا !؟ ام هو رمز سيىء لابن مصر الذى أتاحت له الظـــــروف أن يتسيد ، وان يغتنى ، ويملك آلاف الأفدنة ، فجمع عرق الفلاحين ، وراح يريقه فى ملاهى أوروبا أو ملاهى القاهرة ، ويقدمه لقمة سائغة للسماسرة والمضاربين وقواد الليل والجنس !؟

ان رمز مصر الأصيل حقا ، هو الفلاح الذى ظل يعمل ويعرق ، ويحمل مصر على كتفيه . أما كشكش بك فكان نموذجا لابد أن يعاقب فنيا . وكانت الكوميديا دائما هى وسيلة العقاب .

لقد أدرك هذا الفنان المغامر المتصعلك . الذى انصهر فى بوتقة مجتمع المدينة ، وعمل أحيانا فى بعض قرى الصعيد . أدرك بحسه الكوميدى البحت أن كشكش بك نموذجا كوميديا جيدا ، بغض النظر عما وراءه من قيم اجتماعية أو اخلاقية . ولكن من عظمة الكوميديا أن النموذج الكوميدى الجيد هو بطبعه نمـوذج اجتماعى اخلاقى . سواء أراد ذلك الفنان الذى يقدمه أم لم يرد .

وقد تتبعه الريحانى فى مجالات لهوه وعبثه وعلاقته بالسماسرة والمضاربين والقوادين وفتيات الليل (تعالى لى يا بطة ـ وداع كشكش بك .. الخ) . ووضعه فى مجال الاستهزاء والسخرية والتهكم ، وكان ينبغى ان يضحك عليه شعب مصر الحقيقى . ولكن من سوء حظ هـذا الشعب ، أن الذى كان يضحك على كشكش بك وعليه وعلى مصر كلهـا فى ذلك الوقت هو مجتمع الفرانكو آراب .

ومع ذلك .. فلعلنا نتساءل : ألم يكن وراء كشكش بك مغزى أخلاقى فى ندمه وتوبته ؟ ألم يكن يحمل بعض العناد والمقاومة ويستخدم فكره الساذج ضد الخواجة فى السوق أو فى الملهى !؟ ألم يكن يحمل الى جانب طيبته بعض الكبرياء !!

ولسنا نحاول أن نحمل شخصية كشكش بك أكثر مما تحتمل ، فنتصورها كما تصورها البعض رمزا للمقاومة أمام الأجنبى الذى يستغل . أو نعتبرها كمـا اعتبرها البعض شخصية قومية . وبحسبنا أن نقول أنها نموذج كوميدى جيد استطاع ان يعكس روح العصر . رغم ما أحاط به من معالجة خشنة ، وحوار هابط ، وضرب وتشليق .

***

وما كاد المجتمع المصرى يمر بالتحول الجديد حتى فقد نجيب الريحانى الارض التى يقف عليها . فقد بدأ نمو الطبقة الوسطى من المفكرين والمثقفين والموظفين .

ونشأت طبقة المهنيين والعمال . وبدات تطغى على مجتمع الفرانكو آراب ، وراحت تشارك فى فكر مصر وثقافتها وسياستها . وأحست مصر بذاتها واشتعلت

الروح القومية مطالبة بالدستور والحرية . حتى تحقق دستور ١٩٢٣ وتكون برلمان ١٩٢٤ .

لم يعد لكشكش بك مكان فى هذا المجتمع . ولم يكتشف نجيب الريحانى بعد نماذجه الكوميدية من المجتمع الجديد ليقدمها له فى مسرح كوميدى متخصص ، فلجأ أحيانا الى الأوبريت ، واحيانا الى الميلودراما ، وعاد الى شخصية كشكش بك فى بعض الأحيان ، الى أن اهتدى الى شخصية الأفندى المطربش ممثل الطبقة الوسطى .

ولا يفوتنا ونحن فى طريقنا الى كوميديا الطبقة الوسطى، أن نذكر من أوبريتاته العديدة التى قدمها أوبريت (العشرة الطيبة) . ذلك أن أوبريت العشرة الطيبة تحمل اكثر من معنى اجتماعى وفنى . فقد اعتبرت رمز للمقاومة الوطنية لأنها ترسم صورة ساخرة للحياة فى مصر المملوكية ، وتنقد أساليب الحكم التركى . ثم هى نتاج أربعة من فنانى هذا العصر ، فمترجمها هو الأديب الكبير محمد تيمور . وكاتب ازجالها بديع خيرى . وواضع ألحانها موسيقار الشعب سيد درويش ، وممثلها رائد الكوميديا نجيب الريحانى .

ومع أن هذا العمل كان يعتبر فى رأى البعض انجازا قوميا رائعا يضع نجيب الريحانى فى مصاف الأبطال القوميين ، فقد اعتبر فى رأى البعض الآخر خيانة ضد الخلافة العثمانية ، موله الريحانى بأموال انجليزية .

على أن هذه الأوبريتات وغيرها ، كانت تحمل بعض دلالات التحول الذى يجرى فى مصر ، فكانت تقدم على مسارح وليس فى ملاهى المخمورين . وكان يرتادها مجتمع ناشىء من الأفندية والطلبة والمهنيين المتعلمين ، ويعبر معظمها كما راينا فى أوبريت العشرة الطيبة عن

روح المقاومة الوطنية .

وفى الوقت الذى كان فيه نجيب الريحانى يتلمس طريقه فى الاوبريت والميلودراما ، والعودة الى كشكش بك ، كان يوسف وهبى يعرف طريقه جيدا الى المجتمع المصرى الجديد ، فقدم نماذج الطبقة الوسطى ، وعبر عن واقعها ومشكلاتها ، ولأول مرة فى تاريخ المسرح الجاد فى مصر ، يشاهد أبناء هذه الطبقة أنفسهم على مسرح فى أعقاب الثورة الوطنية ، فى مسرحيات اجتماعية تدافع عنهم وتنادى بالمساواة والعدالة (أولاد الشوارع ـ أولاد الفقراء ـ بيومى أفندى .. الخ) . ولم يكن الريحانى ليعود الى الطريق الصحيح ، قبل أن يكتشف الأفندى المطربش ممثل هذه الطبقة .

فلمن اذن غير هذه الطبقة كان يستطيع نجيب الريحانى أن يقدم فنه !؟ فهى الطبقة الغالبة التى أدى عدم وجودها الى فشل عزيز عيد ، وحكم وجودها على كشكش بك وتراجيديات جورج أبيض بالموت .

هنا ينبغى أن تختلف المسرحية تماما عن أسلوب ووسائل الفرانكو آراب ، وهنا ينبغى تناول مشكلات وشخصيات وملابسات ودوافع جديدة ، وهنا ينبغى اصطناع لغة حوار وتصوير بيئة يحملان طابعا مصريا صميما . وبقدر ما نجح نجيب الريحانى وبديع خيرى فى تحويل ما اقتبسوه أو مصروه الى بيئة مصرية ، والى مشكلات وملابسات ودوافع مصرية ، بقدر ما نجحت مسرحياتهم جماهيريا على أقل تقدير .

وقد تناول مسرح نجيب الريحانى فى هذه المرحلة المجتمع المصرى الجديد ، بأغنيائه وذواته وباشاواته وطبقته الوسطى ، ليكشف ما فيه من فساد ، ويسخر ويتهكم

من المساوىء الاجتماعية والعيوب الاخلاقية . وكان نموذجه الكوميدى الأساسى فى ذلك هو ممثل الطبقة الوسطى .. المدرس .. أو الموظف .. او كاتب المحامى .. أو حامل المؤهل العاطل . وهو انسان طيب القلب حسن النية يريد أن يعيش فى سلام . لكن المجتمع لا يرحمه ، ويعصف به فى دوامة من الفساد المالى والأخلاقى ، فيجابههم ببعض المكر والدهاء اللذين تسمح بهما طيبته .

وفى مسرحيات الريحانى الناضجة ، نجد أن معظم المواقف المسرحية لا تخلو من دلالة اجتماعية ، بل ان نسيج الحوار نفسه يحمل غمزات اجتماعية فيها تهكم وسخرية ، وكشف اجتماعى واخلاقى له اثر بالغ وخطير، بغض النظر عن العبارات السوقية والحوار المبتذل الذى قد يتخلل الرواية .

انظر الى الفكرة الأساسية لمسرحية « الجنيه المصرى » .

مدرس شريف يؤدى رسالته التعليمية بأمانة . فيوقعه ذلك فى الفقر والمهانة والمتاعب ، مما يجعل ناظر مدرسته يرفض زواجه من ابنته . وحينما يجارى المجتمع فى فساده ، ويحقق المال والمركز الاجتماعى ، يقبل عليه الناس ، ويتقرب اليه ناظر المدرسة فيعرض عليه الزواج من ابنته التى لم يعد راغبا فيها .

انظر الى نسيج هذا الحوار فى نفس المسرحية .

الناظر : ... ولما الأرض بتاعتك تلف يا أستاذ ، يقوم يلف معاها ٣٦٠ صاغ فى الهوا . يعنى حضرتك نكبة على مالية المدرسة .. تعتمد على مواهبك تجوع .. تعتمد

على فضايلك تحفى .. تعتمد على أيديك تشحت . تعتمد على قوة ذكائك تفتنى وتكيس . الراجل المدرب يا ياقوت افندي هو الراجل اللى يشغل المغفلين لمصلحة جيوبه .

ياقوت : لكن دى نظرية فاسدة يا حضرة النـاظر . معناها يختل نظـام الشرف . تنعـدم الذمة . تنمحى المبادىء القويمة .

الناظر : الشرف .. الذمة .. المبادىء القويمة ، كلها يا ياقوت أفندى تشتريهـا بالجنيه . عندك جنيه تقدر تشترى ذمة ، تشترى شرف .. تشترى مبادىء ، ما عندكش جنيه ما عندكش لا ذمة ولا شرف ولا مبادىء .

ولقد تحققت نظرية الناظر عندما حقق ياقوت آفندى الثراء عن طريق الاحتيال ، حتى الصحفى الذى هـدد بفضيحته ، أخذ يمجد فيه الأمين الصادق ، والثرى الأمثل ، والاقتصادى العصامى .. حينما املى عليـه الجنيه مقاله .

ولكن ماذا كان يعنى الريحاني !؟

هل كان يشجع على الانحراف والاحتيال والتخلى عن الشرف كما تصور البعض لأن المسرحية لم تحقق العدالة الشعرية بعقاب ياقوت أفندى المنحرف !!

أم كان يقول للمجتمع حذار .. والا فقدت قيمك وأخلاقك وشرفك . لأن المال ليس هو كل شيء . وقد تضحك لك الدنيا وتعطيك أكثر مما تريد من مال ، ولكنه بغير القيم والأخلاق والشرف لن يحقق لك السعادة .

وهذه هى قضية (الدنيا لما تضحك) .

فقد تراهن أحد أصحاب الملايين مع افلاطون آفندي

الفقير على اعطائه مبلغ مائتى جنيه شهريا لمدة سنة ، بشرط أن يتمكن من انفاقها كاملة (لاحظ أن المائتى جنيه فى ذلك الوقت تساوى أكثر من ألفى جنيه فى الوقت الحالى) .

وينفق افلاطون افندى هنا وهناك بلا حساب دون ان ينفد المبلغ . ويقع فى متاعب لا حصر لها . وتفقد اسرته سعادتها .

وهنا تتوسل ابنته قمر الى الثرى ان يعفى اباها من الرهان ، فيستجيب لها ويمنحه معاشا شهريا مناسبا

مدى الحياة .

هكذا يريد الريحانى ان يقول ان الثراء الفاحش الذى يزيد عن الحاجة ، كالفقر سواء بسواء ، كلاهما لا يجلب السعادة ، وانما تتوفر فى حياة سهلة ميسورة يسودها الحب والقيم .

ولكن الريحانى فى غمرة عرض قضيته ، وتركيب الحل النهائى السعيد لمسرحيته ، فاته ان الحل لا يكمن فى منحة شهرية يقدمها أحد الأثرياء لانسان فقير ، وانما فى تحقيق عدالة اجتماعية اساسها العمل تتوفر فى ظلها حياة ميسورة للجميع ، وان كان السياق العام للمسرحية قد يوحى بذلك .

ويواصل الريحانى مسيرته فيقدم (حكم قراقوش) . وقراقوش هو حاكم القاهرة المستبد فى عهد صلاح الدين الأيوبى ، والذى أصبح اسمه رمزا للاستبداد السياسى .

وفى (حكم قراقوش) نجد (بندق) عامل المقهى لدى كشك أغا ، يقوم على خدمة زبونين متخفيين هما فى حقيقة الأمر قراقوش وتابعه .

بندق : أيوه يا حضرة الفاضل .. اسكت أجارك الله .. ده اللى ايده فى الميه مش زى اللى ايده فى النار . كل شى فىء البلد انعكس حاله . الضماير خسرت .. الأعراض اتلوثت .. الذمم اتوسخت ، الأعراض انتهكت. الكبير بياكل الصغير زى السمك .. والقلوب اسودت .

احنا فى أيام سودة .. احنا فى حكم قراقوش .

ثم يعلن لهما أنه لو جلس فى موقع السلطة أسبوعا واحدا ، لأصلح من حال البلاد .

ويسألانه : كيف ؟

بندق : ابل ريق الغلبان .. أنصب ميزان العدل .. أحنى دماغ القوى قدام حقوق الضعيف .

وهنا يوضع بندق فى امتحان رهيب . إذ يعرض عليه قراقوش أن يكون نائبا للسلطان لمدة أسبوع ، على أن يقتل فى نهايته ، فيقبل ، وينتقل الى البلاط ليقوم بمهمته . ويستدعى مجلس الأبحاث ، فاذا بسلحدار الجيش اصم . وقاضى القضاة غبى . والمهندس أخنف ، وحجة البيان لا يستطيع أن يفصح عن شىء . وكاتب البلاط جاهل . ويديرون شئون البلاد وفقا لعيهم وجهلهم .

ويعمل بندق على اصلاح الأحوال ، فيحل مجلس الأبحاث ، ويلغى الضرائب ، ويعفو عن المظلومين والسياسيين والمفكرين المزجوج بهم ظلما فى غياهب السجون ومستشفيات المجاذيب .

ويغضب عليه الحاكم ، وينتظر نهاية الأسبوع ليقتله .

وهنا تظهر لعبة الريحانى المفضلة فى حل المشكلات حلا يقوم على الصدفة او ضربة حظ . فتقع الأميرة شمس

فى غرامه لطيبة قلبه ونبل اخلاقه ، وتطلب من والدها السلطان أن يزوجها له ، وكأن اصلاح البلاد يتم عن طريق غرام أميرة بأحد افراد الشعب المظلومين .

وبغض النظر عن هذه النهاية ، وسواء أراد الريحانى ذلك أم لم يرد ، ألم تكن (حكم قراقوش) توحى بحكم الملك فؤاد وحاشيته !؟ وألم يكن مجلس الأبحاث يوحى بمجلس الوزراء وخاصة فى عهد اسماعيل صدقي الذى قضي على الديمقراطية والفى الدستور !؟

***

نمت الصناعة فى مصر ، وقفزت فئة من ابناء الطبقة الوسطى ، اصبحت من كبار اصحاب روءس الأموال وكبار التجار ، واستشرى الاقطاع ، وقامت الأحزاب واختلفت وتصارعت ، وقامت الحرب العالمية الثانية فأدت الى ثراء طبقة محدثة ليس لها رصيد ثقافى أو اخلاقى ، وتفشت الأنانية فى المجتمع ، فساد النفاق والمصلحة الشخصية والرشوة وافساد الذمم ، واستبد القصر بالشعب ، وفسدت الحياة السياسية ، وما زال ممثل الطبقة الوسطى يضيع فى المدينة ويضيع معه الريحانى أحيانا ، فيجعله لعبة فى يد الحظ والقدر ، ويحل مشاكله عن طريق الصدفة والمفاجأة . ولكنه أبدا مدرك لوضعه الاجتماعى . فهو هدف للمهانة والاضطهاد ، وهو معرض لقهر الأغنياء وأصحاب السلطة . ومن هنا كانت عقد المسرحية لدى الريحانى دائما قائمة على صراع الانسان مع القدر والمجتمع ، وليست قائمة على الحب .

ففي مسرحية (لو كنت حليوة) التى قدمها عام ١٩٣٨،

وفضح فيها نظام الوقف ونظـــار الأوقاف . يجعـل البطل فى نهاية المسرحية يفتنى بضربة حظ فى صـورة ورقة يانصيب رابحة . بعـد أن أحبته البطلة وتركت خطيبها من اجله .

وفى مسرحية (حسن ومرقص وكوهين) التى قدمها عام ١٩٤٣ ، وقدم فيها ثلاثة نماذج شـــخصية رائعة ترسم بوضوح صفات المسلم والقبطى واليهودى ، يجعل البطل يفتنى فى نهـاية المسرحية بضربة حظ ، يتمثل فى ارث يهبط عليه من السماء ، كما يجعل البطلة تحبه فى نهاية المسرحية .

وفى مسرحية (الا خمسة) التى قدمها عام ١٩٤٥ ، يقدم لنا محاميا مفلسا يعمل فى خدمة أسرة تركية للبحث عن كنز مخبأ فى القصر ، وفى النهاية تترك ابنة الأسرة خطيبها لتتزوج منه ، وبضربة حظ أيضا يعثر على الكنز .

ومع انه فى روايته الأخيرة (سلاح اليوم) التى قدمها فى موسم ١٩٤٥ — ١٩٤٦ ، لم يجعل من البطل لعبـة فى يد الحظ ، بل جعله يحقق النجاح عن طريق المكر والدهاء والرشوة واستخدام النساء ...

الا ان قضيته الأولى والأخيرة أيضا فى هذه المسرحية كانت المال .

فقد كان المال هو الشغل الشاغل لنجيب الريحانى ، ولعله كان عقدة حياته ، فكان الأســـاس فى اغلب مسرحياته . يحققه بالحظ وبالصدفة وبكل وسيلة الا الوسيلة الوحيدة التى كان يسعى اليهـــا وجه مصر الكامن .. وهى تحقيق العدالة الاجتماعية .

فقد نضج ممثل الطبقـــة الوسطى . لم يعد هـو الانسان المسلح بالوعى القومى فحسب ، بل أصبح مسلحا بالوعى الاجتماعى كذلك . مدركا للقـــوى التى تعصف بمقدراته . ولم يعـــد يستسلم للحظ أو القـــدر او السلطة ، بل أخذ يعمل من أجل تصحيح الأوضاع . ويضحى من أجل ذلك بنفسه وبقوته .. كان يسـعى حثيثا نحو الثورة .. ولم تكن الثورة منه بعيدة .

هذا ما لم يستطع أن يدركه الريحانى .

وعلى ضوء ذلك نســـتطيع أن نفسر مسرحيـــاته الأخيرة .

يرى البعض أن مسرحيات الريحانى نمت وتطورت فى خط متصاعد . وانه بلغ اوج نضجه الفنى فى مسرحياته الأخيرة . ولكننا نختلف مع هذا الراى ونرى انه منذ بدأ التحول الأخير فى مجتمع الطبقة الوسطى ، وتم نضجها الاجتماعى ، فقد نجيب الريحانى الارض التى كان يقف عليها . وبدأت مسرحياته تفقـــد وظيفتها الاجتماعية ، وتسربت اليها عوامل الضعف الفنى .

فقد ظل الريحانى يلعب بنفس النماذج الشخصية ، ويقدم نفس المشكلات والملابسات والدوافع التى قدمها لمجتمع الطبقـــة الوسطى الناشىء الذى لم يـكن يعرف طريقه بعد ، فأصبحت تـكرارا لا مبرر له . ومن ثمة تجمدت الشخصيات فى تلك القوالب الحديدية ، وخلت المواقف من دلالتها الاجتماعية ، وفقد الحـوار غمزاته التهكمية الساخرة ، وغلبت عليه العبـــارات المبتذلة الجوفاء ، وكثرت الشخصيات التى تضحك عن طريق الرطانة ، وتكررت عوامل الاضحاك التى الفها الجمهور من قبل .

ولنتخذ مثالا لذلك مسرحيتى (٣٠ يوم فى السجن) و (الا خمسة) .

فالفكرة الأساسية فى مسرحية (٣٠ يوم فى السجن) تقوم على شاب عاطل لا يجد عملا هو أمشير افندى . يلجأ الى زميل قديم له منـذ الدراسة على شيء من الثراء ليصيب لديه شيئا من المال أو الوساطة للعمل . فيجده فى ورطة حيث حكم عليه بالسجن ثلاثين يوما لتعديه على أحد رجال الشرطة ، ويقبل السجن بدلا منه نظير مبلغ من المال . وتحدث عدة ملابسات تؤدى الى بعض اللبس . اذ تقدم الفانية عشيقة الزميل فيقدمها لأسرته على أنها زوجة أمشير أفندى ، ويقبل أحد القضاة لخطبة الحماة فاذا به القاضى الذى حكم بالسجن على الزميل الثرى ، فيحدث بعض الخلط بين الشخصيتين .

وهناك بعض شخصيات مقحمة على المسرحية لاستدرار الضحك . خادمة شامية حيزبون تستخدم رطانتها وتقع فى حب أمشير أفندى ، ونشال تعرف عليه فى السجن يستخدم أسلوب ابناء البلد فى مبالغة مفتعلة .

وفى نهاية المسرحية تتضح الأمور ، وتتزوج الفـانية من أمشير افندى ، ويتزوج القاضى من الحماة ، ويستقيم الزميل الثرى ويرتد الى حظيرة الأسرة .

ويبدو من موضوع المسرحية أنهـا لا تحمل اى عمق اجتماعى ، كما ان الشـخصيات هى نفس الشخصيات النمطية التى ألفناها فى مسرحيات الريحـانى بعد ان فقدت وظيفتها ، وتنمو المسرحية من خلال حوار أجوف لا وظيفة له أكثر من ان يؤدى الى اللبس والخلط ، خال من اية غمزات أو ايحاءات اجتماعية أو أخلاقية كما رأينا فى حوار بعض مسرحيات الريحانى من قبل .

والفكرة الأساسية فى مسرحية (الا خمسة) تقوم على محام مفلس لا عملاء له ، يعثر على خريطة كنز مخبأ فى قصر أسرة تركية ، فيعمل سائقا لدى الأسرة ليعثر على الكنز . ويغازل ربة القصر العجوز التركية الشمطاء، ويتحمل صلف وعنت أخيها الارستقراطى المفلس الذى يعيش عالة عليها . وتمتنع العجوز عن مد أخيها وابنته بالمال ، آملة فى الزواج من المحامى الشاب . فيترك الفتاة خطيبها ابن الذوات العاطل بالوراثة الذى كان يأمل أن يعيش عالة على اموال عمتها الثرية .

ويصرح المحامى للفتاة فى نهاية المسرحية انه لا يقصد الزواج من عمتها ، ولكنه يبحث عن كنز فى القصر ، فيبحثان عنه معا ويفشلان فى العثور عليه . وهنا يكتشف المحامى ان الكنز الحقيقى هو العمل ، وان عليه أن يعود لمكتبه ويعمل ويعرق ليحقق النجاح ، فتحبه الفتاة التى يكون قد أحبها بدوره .

ولكن هذا الدرس الأخلاقى لا يعدو مجرد خطبة قصيرة فى نهاية المسرحية . اما المسرحية نفسها فتنمو وتطرد من خلال رطانة العجوز التركية ، وسرسعة الخادمة (الشرشوحة) وعنجهية ابن الذوات العاطل ، دون أى كشف اجتماعى أو أخلاقى فى تركيب المواقف او صياغة الحوار .

أما الدرس الأخير ، الذى لم يستغرق أكثر من دقيقة ، فهو للجمهور فقط . أما البطل فلابد ان يعثر على الكنز ، ولكى تكتمل له السعادة تقبل الفتاة الزواج منه .

***

كانت الكوميديا فى حاجة الى نماذج جديدة تلائم

التطور الجديد . نماذج ايجابية تعمل بحق لتحقيق النجاح . وتضحكنا من سلبيات المجتمع وهى تسعى سعيا ايجابيا لتحقيق العدالة الاجتماعية . ولكن الريحانى لم يدرك هذه النماذج ، ولم يستطع أن يقدمها لجمهوره . ولم يستطع أحد فى مجال المسرح الكوميدى المتخصص ان يقدمها حتى اليوم .

ولم يكن ذنب الريحانى ان الحياة فى مصر قد تطورت بأسرع مما يستطيع ان يلاحقها الفنان . وحسبه أنه استطاع أن يقدم نماذج عبرت عن بعض مراحل التطور الاجتماعى فى مصر من خلال طبقة الاعيان ونشأة الطبقة الوسطى .

وكان على الجيل الجديد ان يحمل المشعل ويواصل الرسالة ، ولكن من اسف ان هذا الجيل قد ارتد ليجتر اعمال الريحانى فى صور مختلفة .

الكسار والمسرح

لا يفوتنا وقد تحدثنا عن مسرح الريحانى ، وما كان له من أثر فى المسرح الكوميدى خلال النصف الأول من هذا القرن ، ان نذكر رجلا عاصره ، بل ونافسه فى كثير من الاحيان فى بعض مراحل مسيرة المسرح الكوميدى فى مصر .. هو على الكسار .

ويكمن أساس الحديث عن أثر كل من نجيب الريحانى وعلى الكسار فى المسرح ، ولون المسرحيات التى قدمها كل منهما ، ومدى النجاح الذى حققه ، فى الفرق بين شخصية كل منهما .

فلم يكن على الكسار مجرد انسان من صميم الشعب المصرى .. بل كان من بيئة معينة ، تحمل طابعا معينا ، وصفات جسمانية معينة ، ولهجـــة حديث خاصة .. حصرته فى نطاق لم يســـتطع منه فكاكا .. وجعلت المنافسة بينه وبين الريحانى فى مجال المسرح الكوميدى المتخصص ظلما فادحا له ، يستحق ما يعرف فى قانون الملاكمة بايقاف المباراة لعدم التكافؤ بين المتنافسين ...

وأعنى بالمسرح الكوميدى المتخصص ، المسرح الـذى يعنى بوسائل الكوميديا وأصولها ، دون الاســتعراضات والاستكشافات والنمر الشعبية .

فعلى الكسار رجل نوبى أسمر اللون ، يتحدث بلهجة

عامية نوبية ، وهذه الصفات لم تكن تؤهله لدور أكثر من دور الخادم أو الطباخ او البواب .. ولم يكن من الغريب أن يطلق على نفسه (بربرى مصر الوحيد) .

وقد استطاع على الكسار ان ينافس الريحانى بحق ، فى مرحله المحاولات الاولى التى سادت فيهـا مسرحية الفرانكو آراب ، فابتدع شـخصية عم عثمان البربرى النوبى ، وهو يماثل شخصية كشكش بك من حيث انه انسان بسيط ، يحمل بعض المـكر الطيب او الطيبة الماكره ، واضفى على هذه الشخصية جاذبية خاصة ، بما يحمل من خفه الدم ، ونقاء الروح ورقة الاداء .

ومع ذلك فشتان بين شخصية كشكش بك الذى يمثل طبقة الأعيان ، وشخصية عم عثمان البربرى الذى يمثل أدنى طبقات الشعب المصرى ، ظهرت شخصية عم عثمان البربرى أول ما ظهرت فى مسرحية الفصل الواحد التى كانت تقدم فى كازينو دى بارى ضمن برنامج يشتمل على الرقص والأغانى والموسيقى والمونولوج .

فقد انشأ الكسار فرقة اسـتعراضية عاصرت فرقة الريحانى ، واعتمد فيها ، مثله فى ذلك مثل الريحانى فى أول أمره — على الغناء والرقص والفكاهة ، فقـدم استعراضات غنائية فكاهية مفككة الحبكة ، اطلق عليها بدوره فرانكو آراب . مثل (البربرى فى استكهولم) . وهى مغامرات خيالية شبيهة بما كان يقدمه الريحانى ، تقوم على شخصيات نمطية مثل شـخصية عم عثمان البربرى ، وشخصية العاشق التى كان يقدمهـا مطرب شعبى من زملاء الـكسار هـو مصطفى امين ويؤدى اغانيها .

ولقد كانت الظروف الاجتمـاعية فى ذلك الوقت ،

وسيادة مسرحية الفرانكو آراب ، تمثل ارضا صالحة للمنافسة بينهما . تمثلت فيما يقدمانه من استعراضات، وفيما يطلقانه على استعراضاتهما من عناوين تحمل طابع القافية والتنكيت ، فيسمى احداهما استعراضه (راحت عليك) فيرد عليه الآخر باستعراض (فشر) . وقد اثرت هذه المنافسة تأثيرا حقيقيا على جمهور الريحانى، مما جعله لا يستطيع ان يصمد لهذه المنافسة الا بعد ان انتقل الى مسرح الرينيسانس، بل دفعت الريحانى فى هذه المرحلة الى أن يحتذى بما كان يقدمه الكسار فى فرقته .

يقول نجيب الريحانى فى مذكراته :

« رأيت أن كازينو دى بارى المجاور لنا ، والتى تديره مدام مارسيل لانجلو ويعمل به الأستاذ على الكسار ، أقول رأيت بعد البحث الدقيق ان هذا الكازينو قد احتكر اقبال الجمهور الذى كان يقصده زرافات ووحدانا ، ويملأ مقاعده ومقاصيره ، ما العمل اذن ؟

فلأوقف التمثيل فى مسرحى ليلة أمضيها بهذا الكازينو لأدرس عن كثب علة هذا الاقبال وسببه ...

فأدهشنى ان أرى ان كل ما هناك عبارة عن استعراض يغلب عليه العنصر الافرنجى وتتخلله بضع مواقف فكاهية يظهر فيها الأستاذ على الكسار ...

لم تكن الاستعراضات تحوى موضوعا ما ، ولا معانى خاصة ، ولكن كانت فخامة المناظر وعظمتها ، وتابلوهات الرقص هو كل ما يشتمل عليه البرنامج . يا لله ! ما دام الأمر كذلك ، فلماذا اتعب نفسى و « أشغل مخى » فى الاتيان بالموضوعات ، والبحث عن الروايات ذات المغزى،

وما دام الجمهور يستريح ويقبل على النوع الاستعراضي ، فماذا يمنع ان نقدم له ما يشتهيه !؟ » .

وخرج الريحاني ليقدم لجمهوره استعراض (حمار وحلاوة) الذى حقق منه أرباحا هائلة .

وفى عام ١٩٢٢ قدم الكسار اوبريت (ألف ليلة وليلة) ولم يكن ذلك غريبا فى وقت طغى فيه الأوبريت على كل شيء . فحقق بهذا الأوبريت نجاحا باهرا الهب المنافسة بينه وبين الريحانى . واستمر الكسار فى تقديم مسرحيات كوميدية موسيقية أو أوبريتات تمضى حبكتها على وتيرة واحدة ، وتقوم غالبا فى اطار من التاريخ العربى الاسلامى وفى جو فانتازى من ألف ليلة وليلة .

وأراد الكسار أن يساير العصر ، فقدم عام ١٩٣١ اقتباسا عن مسرحية البخيل لموليير . وجاء تمصيرها مشوقا اقترب به من مجال الكوميديا الراقية ، فاعتمدت على أحداث عصرية وشخصيات واقعيــة . وخلت من النمر الراقصة . واستمدت فكاهتها من المواقف والشخصيات بدلا من النكت . فضلا عن شمولها على مغذى أخلاقى اجتماعى هو مساوىء البخل .

ولكن الى أى مدى كان يستطيع الكسار ان يقترب من الكوميديا الراقية . ان البخل صفة عامة قد يلصق بالرجل الأبيض كما يلصق بالرجل الأسمر ، وقد يتصف به رجل من الاعيـــان كما يتصف به رجل من الطبقة الوسطى أو من عامة الشعب . وقد يضحك منه جمهور من بين هؤلاء أو أولئك .

ولكننا رأينا من قبل كيف تعاظمت الطبقــة الوسطى

بما تحمل من تقاليد وملابسات ومشكلات اجتماعية ، فحكمت على كشكش بك بالموت ودفعت بالريحانى الى الأفندى المطربش . فالى اى مدى كان يستطيع الكسار ان يمثل هذه الطبقة وهو الرجل الذى يحمل لونا اسمر ، ولهجة نوبية ، حكما عليه ان يكون فى موضع الخادم او الطباخ او البواب !؟

لم يستطع الكسار أن يلبى احتياجات الطبقة الجديدة، ومن ثمة فقد الأرض التي يستطيع الوقوف عليها لمنافسه الريحانى ، واضطرته صفاته الجسمانية واللغوية أن ينحصر فى شخصية عم عثمان الخادم البربرى ، فانصرف عنه جمهور الطبقة الراقية ، والمتعلمين ، وجمهور الطبقة الوسطى ، ولم يبق له الا لابسو الجلاليب والطواقى .

ولعلنا نتساءل : لو أن على الكسار قد وجد الكاتب الذى يستطيع أن يبرز ملابسات طبقته ، ومشكلاتها الاجتماعية ، فى علاقاتها مع السادة من أبناء الطبقات الأخرى .. هل كان يستطيع مسرحه ان يحقق النجاح !؟

وهل كان الكسار يستطيع أن يعتمد على جمهور لابسى الجلاليب والطواقى ، فى وقت كانت فيه الطبقة الوسطى تنمو وتتعاظم لتسيطر على الادارة والسياسة ورأس المال !؟

لقد انتقل على الكسار منذ عام ١٩٣٤ الى روض الفرج ، وراح يقدم أوبريتاته القصيرة وبعض النمر التى تعتمد على الرقص والموسيقى والمونولوج ، وهو لون من الفن الشعبى استهوى بحق جماهير الشعب . ولكنه بدأ يفقد هذا الجمهور بالتدريج ، لأن بعض هذا الجمهور

كان يلحق بقطار الطبقة الوسطى ويفقد اهتمامه بهـذا الفن ، وبعضه يفقد قدرته المادية على ارتياد المسارح .

سؤال أخير يطرح نفسه بصدد على الكسار !؟ لو انه استطاع أن يدرك المتغيرات الاجتماعية فى ذلك الوقت ، ويدرك انه لا يستطيع أن يقدم كوميديا الطبقة الوسطى ، وأخذ فرقته يجوب بها أقاليم مصر ليقدم فنه الشعبى للابسي الجلاليب والطواقى فى مواطنهم ، أكان يستطيع ان يحقق النجاح !؟

هى تجربة لم يقم بها الكسار على أية حال . ولعل الظروف لم تدفعه اليها ، فقد كان ما زال يعيش على ذكريات مجده الأول فى العاصمة ، كما أن أحدا فى ذلك الوقت لم يكن يهتم بلابسى الجلاليب والطواقى . ولو أن الظروف دفعتــه للنزول الى مجتمع الجلاليب والطواقى ، كما دفعت الريحانى من قبل للنزول الى مجتمع الفرانكو آراب ، ربما لكان لهـذا الفن الشعبى الذى افتقدناه بحق .. شأن آخر .

فقد أتاحت هذه الاســتعراضات الشعبية ، النمو والازدهار لفن من أخطر الفنون أثرا فى توجيه الجماعات هو فن « المونولوج » وفن المونولوج هو فن الكاريكاتير المصور بالكلمة والحركة والغناء ، الذى يتناول بالنقــد والسخرية والتهكم نماذج من المجتمع خارجة على قيمه وعاداته وتقاليده .

وقد تألق فى هذا الفن مجموعة من الفنانين أمثال حسن فايق ، واســماعيل يسن وثريا حلمى ، ومحمود شكوكو الفنان الشعبى الأصيل الذى تخرج فى مسرح على الكسار .

ولعلنا لا زلنا نذكر بعض هذه المونولوجات واثرها فى

توجيه الجماعة ونقدها ، فنتصور حسن فايق وهو يلقى مونولوجه عن مضار شم الكوكايين ، ويسخر ويتهكم من الذين يتناولونه ، أو نتصور اسماعيل يس وهو يلقى مونولوجه .. « ما تستغربش .. ما تستعجبش ، فيه ناس بتتعب و لاتكسبش ، وناس بتكسب ولا تتعبش » ، ثم يأخذ فى النقد والسخرية من هذه النماذج ، او نتصور ثريا حلمى وهى تلقى كلماتها .. « راجل بشناب .. أهو طول الباب .. وأهو عرض الباب .. ماشى بيتشدق فى لبانة » .. وتتهكم من أفعاله وتعرضه لفتيات فى مثل سن ابنته .

ومن اسف ان الذين ما زالوا يزاولون هذا الفن ، قد انزلقوا به الى لون من التهريج ، والتنكيت السمج ، والتقليد المجوج لبعض الممثلين والمطربين . ففقد وظيفته الأصلية ، وهبط الى ضرب من الابتذال والاسفاف ، فى وقت نحن احوج اليه لتوجيه الأفراد ، والتهكم من النماذج السيئة فى المجتمع .

***

لم يدرك الكسار متغيرات العصر ، ولم تدفعه الظروف ليطوف بفرقته وبفنه الشعبى على لابسى الجلاليب والطواقى فى مواطنهم ، وظل فى العاصمة يواجه مصيره المحتوم ، الى أن سرح باقى أعضاء فرقته ، وانضم الى المسرح الشعبى ، وهو الفرقة التى تكونت من ممثلى الفرق المنحلة .

وفى عام ١٩٥٢ طلبت الفرقة القومية من على الكسار أن يمثل مسرحية البخيل ، وكان هذا بمثابة اعتراف بعلى الكسار يتوج كفاحه الطويل من أجل الفن . ولكن الرجل سقط فى الكواليس فى ليلة الافتتاح ، ولعله اكتفى بهذا الاعتراف ، وهنىء به ، ولم يعد فى حاجة الى مزيد .

مسرح الظرفاء

اذا كان الريحاني ومن معه قد عجزوا عن ملاحقـــة الظروف الاجتماعية فى السنوات الاخيرة ، حتى تجمدت شخصياته وفقدت وظيفتها ، وخلت مسرحياته من دلالتها الاجتماعية ، فلأنهم كانوا من جيل سابق .

وكان على الجيل الجديد أن يلعب دوره .

كان على الجيل الجديد أن يحمل المشعل ، ويعمل على رفعة الكوميديا فنيا واجتماعيا ...

فيتخطى مرحة الاقتبـــاس والتمصير الى مرحلة التأليف .

ويتجـــاوز مشـــكلات العشرينات والثلاثينات الى مشكلات الخمسينات والستينات وما بعدها .

وقد قدمت له الظـــروف الاجتماعية فى مصر كل ما يحتاج اليه من عناصر لأداء هذا الدور .

فقد تحققت أخـــيرا ثورة ١٩٥٢ ، ومع نمو الثورة وتطورها ، ظهـــرت ملابسات ومشكلات جديدة فى المجتمع ، وظهرت نماذج وشخصيات جديدة حاولت أن تركب الموجة لصالحها .

فقد قضينا على الملك فظهر مئات الملوك الصغار .

وقضينا على سيطرة راس المال على الحكم ، فظهرت فئة استطاعت أن تسيطر على الحكم والمال معا من خلال الادارة والمناصب ، تمثلت فى بعض مديرى الأجهـــزة وسكرتيريهم ومديرى مكاتبهم ممن مارســـوا الارهاب والتعذيب باسم أمن المواطنين .

وهى نماذج شخصية مريضة قد يكون وراءها دوافع من الفشل أو الضعف أو الحقد ، وهى نماذج كوميدية بحق كانت تستطيع أن تضـــحك طوب الأرض . ولنا أن نتصور شخصية انسان ضعيف ، قد يستكين لارهاب زوجة عصبية ، أو يركع باكيا تحت أقدام غانية من أجل ليلة حب ، أو يرتعد خوفا من رؤية ظله ، وهو يمارس جبروته على مواطنين ابرياء بحكم منصبه او أجهزته .

وقضينا على الفساد ، فظهرت فئة تركب كل موجة وكل اتجاه ، باسم الشعب وصالح الشعب .

وظهرت تناقضات اجتماعية ، وتعاظم نفوذ مراكز القوى ، واختل البناء الاجتماعي فى مصر نتيجة ظروف طارئة ، فظهرت فئات مستقلة ، وفئات اثرت من السفر الى الخارج ، وارتفع دخل اصحاب الحرف وانخفض دخل الموظفين والمثقفين ، وظهرت قـوانين وظيفية قلبت احوال الناس ، فدنا المتـــعلم ، وارتفع نصف المتعلم ، واختلت دفة الادارة في المصـالح والهيئات والادارات والجمعيات التعاونية ، كما اختلت بعض مرافق الدولة .

ووراء ذلك كله ملابسات اجتماعية ، ونماذج شخصية، تدعى العلم او الخبرة او الكفاءة وهى تتخبط وتهبط بأجهزتها الى الهاوية ، تمارس الفسق وهى تدعى الورع، ترتشى وهى تتحـدث عن الأمانة ، تنافق وهى تزعم

الاخلاص .. وهى نماذج كوميدية جيدة تصلح لمن يريد أن يقدم كوميديا حقيقية .

وقد يتعلل البعض بأن أحدا لم يكن يستطيع أن يقول شيئا فى تلك الأيام ، وهى علة لا يقبلها منطق الفن ، لأن الفن ليس تعبيرا مباشرا عن الأحداث ، ولا هو اتهام لموقف معين أو لشخصية معينة ، وخاصة الكوميديا التى تعتمد على نماذج بشرية وملابسات عامة . وقد يستطيع كاتب ناجح أن يعبىء وجدان الشعب ضد الظلم . بمجرد أن يصور زوجة تثور على طغيان زوجها ، أو ابن يثور على قسوة أبيه ، أو موظف يتمرد على استبداد رئيسه . ويستطيع أن يكشف النفاق والزيف فى أى صورة وأى مستوى ، بحيث يضحك الطغاة المستبدين والمنافقين على انفسهم دون أن يدروا .

ومع ذلك فقد استمرت الأحداث . وقامت ثورة التصحيح ، وعملت على تحقيق الديمقراطية ، وقامت الاحزاب .. فرأينا من سبق لهم افساد الحياة السياسية فى مصر . يريدون ركوب الموجه من جديد ، ورأينا شخصيات ونماذج جديدة تهدم الديمقراطية باسم الديمقراطية ، وتخرب مؤسسات الشعب باسم الشعب، وخضنا معركة السلام بين تناقضات جبهة الرفض ومفاهيمها المريضة .

كان ذلك كله أمام الجيل الجديد ، وهو جيل الثورة بحق لأنه نشأ مع نشأتها ، وكابد احداثها ، وعانى مشكلاتها .

كانت أمامه المشكلات الاجتماعية ، والنماذج الشخصية ، والمواقف ، والملابسات ، ومختلف ألوان السلوك ..

فماذا فعل الجيل الجديد !؟

ادار ظهره لذلك كله ، وراح يجتر اعمال الريحانى ، فأعادوا بعض مسرحياته التى قدمهـــا فى العشرينيات والثلاثينيات .

هذا فى مجال المسرح الكوميدى المتخصص ، ولا نعنى بالطبع المسرحيات الجادة التى ظهرت أثنـــاء ازدهار المسرح فى الستينات مثل مسرحيات توفيق الحكيم ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ورشاد رشدى .. الخ ، أو المسرحيات التى تناولت موضوعات هامة فى شكل يميل الى الكوميديا مثل عفاريت مصر الجديدة لعلى سالم ، وملك يبحث عن وظيفة لسمير سرحان .

ومع ذلك ، فقــد وهبنا الله فى هــذا الجيل الجديد مجموعة من الممثلين الظرفاء قلمــا يوجدوا فى جيل واحد . ارتفعوا احيانا الى أعلى مستويات التمثيل ، وهبطوا أحيانا الى أدنى مســــتويات الظرف . وتقلب اداؤهم هذا من مسرحية لأخرى ، بل من مشهد لآخر فى نفس المسرحية ، بقدر ما تحمل من ظروف المجتمع ، ومشكلاته ونماذجه الاجتماعية .

انظر الى فؤاد المهندس ..

ممثل موهوب ، وظريف خفيف الظل ، أحب أن اراه سواء وهو يمثل او لا يمثل . ذلك انه يتمتع بحضور مسرحي يجذب الجماهير ، ولكن حينما تخلو المواقف من ملابساتها الاجتماعية ، ويفقد الحوار نموه الطبيعى ، وتعتمــد المسرحية على نمــاذج بشرية مستهلكة ، فانه يضطر الى الاتيان بحركات بهلوانية تسىء الى موهبته والى فن الكوميديا والى الجماهير .

فى مسرحية (حالة حب) يجئ مع عبد المنعم مدبولى

تحت اقدام خطيب الممثلة ليصيحا معا « برىء يا بيه .. احنا الخنافس يابيه .. فسفس فسافس يا بيه » فما معنى ذلك ؟ ، وهل يحمل هذا المشهد أى معنى أو اى موقف مضحك على الاطلاق !؟ . ويعلمونه كيف يغـازل حبيبته فى نفس المسرحية وفى مسرحية السـكرتير الفنى ، فاذا به يتقدم ويتأخر ويتراقص فى حركات بلهاء . هل هذا هو أسلوب الغزل فى ستينيات هـذا القرن . وفى مسرحية (انا وهو وهى) التى تألق فيها وقدم شخصية عصرية ، يصعد فوق الاريكة ، ويركب فوق النمساوى بك ليلبسه الطربوش ، ثم ليخلع عنه الطربوش عدة مرات ، وهو يكبسه فوق عينيه مرة ، وفوق أذنيه مرة ، فهل يضحك هذا المشهد الا الأطفـال السذج !؟ وهل هذا النموذج البشرى الذى قدمه فى الفصلين الأول والثانى من مسرحية السـكرتير الفنى ، وهو يرتدى جاكتة مزرية و « بنطلون » قديم قصير حتى منتصف ساقيه ، على مؤخرته رقعتان كبيرتان ، ثم وهو يقفز بملابس المهرج هذه فوق الارائك والمقاعد فرحا بما ناله من أجر عن صفقته الخاسرة ... هل هذا النموذج له وجـود حقيقى فى الستينيات .. أو حتى فى التاريخ !؟

وليس مجالنا أن نناقش هذه المسرحية أو غيرها ، ولكننا فقط نتساءل : هل كان يوجد فى مصر حين ظهرت مسرحية السـكرتير الفنى مدرسة خاصة مصروفاتها ثلاثون قرشا فى الشهر !؟ وهل كان يوجد مدرس راتبه الشهرى مائتان وسبعون قرشا ولا يجد تلميذا واحـدا لاعطائه درسا خصوصيا ، وتصل به الفاقة الى هذا الحد المزرى فى ملابسه !؟

لو كنت مدرسا لقاضيت أصحاب هذه المسرحية مطالبا بالتعويض .

حينما ظهرت هذه المسرحية ، كانت الحياة الاجتماعية فى مصر قد تغيرت عنها وقت ان قدم الريحانى هـذه المسرحية لأول مرة باسم « الجنيه المصرى » فقد تكدست المدارس بالتلاميذ ، وانخفض مستوى التعليم ، وارتفعت مصروفات المدارس الخاصة ارتفاعا فاحشا ، وتفاقمت مشكلة الدروس الخصوصية وأثرى البعض من ورائها ، ولو أن الذين عالجوا هذه المسرحية كانوا ينتمون اقل انتمـاء للمجتمع المصرى ، لطوعوا مواقفهـا ونماذجها البشرية لتناول مشكلات العصر ، ولم تـكن تحتاج منهم الا الى القليل ولكنهم كانوا فى واد والحياة فى مصر فى واد آخر .

ومع ذلك ، فهل هبط الريحانى الى مستوى مهرج السيرك وهو يقدم « الجنيه المصرى » !؟

تعـالوا اذن نرى كيف أتاحت المواقف الاجتمـاعية المصرية ، والنماذج الكوميدية الجيـدة لفؤاد المهندس نفسه أن يتألق فى فن التمثيل .

فى الفصل الثالث من مسرحية (السكرتير الفنى) يؤدى مشاهد لا زالت تحمـل روح العصر ومشكلاته ، ويقدم نموذجا لرجل أعمال عصرى فى ظل ملابسـات اجتماعية قائمة ، فيمثل ، ويجيد ، ويتألق ، ويضحكنا بحق دون بهلوانية ولا ملابس مزرية . وما يقال عن هذه المسرحية يقال عن مسرحية (انا فين وانت فين) وهى مسرحية جيدة تعبر عن حب انسان طيب فقـير لسيدة غنية . ويدرك أن الفوارق بينهما لن تصل بهذا الحب الى نهايته ، فينقذها من الأخطار التى تحدق بها ، ثم

يحمل حبه بين جوانحه ويرحل . ولكنه يلجأ فى بعض مشاهدها الى الملابس المزرية والمواقف الجوفاء .

وفى تصورى أن أروع أدوار فؤاد المهندس هو دوره فى مسرحية (سيدتى الجميلة) فقد كان لديه ما يقوله وما يفعله ، فلم يلجأ الى المشاهد المصطنعة ، والحوار الأجوف ، والحركات المبتذلة .

***

وما يقال عن فؤاد المهندس يقال عن غيره من أبناء مدرسة ساعة لقلبك . كما يقال عن محمد رضا وهو فنان معاصر لأبناء هذه المدرسة .

خذ مثلا محمد عوض ...

وحاول أن تتبعـــه فى أدواره فى مسرحيات جلفدان هانم ، وسفاح رغم أنفه ، والعبيط ، ومطرب العواطف . ونمرة ٢ يكسب .

لقد لعب محمد عوض فى (نمره ٢ يكسب) ثلاثة أدوار . دور ناصح النقاش . ودور وجدي الشاب الجاد (نمره ٢) ودور النشال .

وقد مارس فى الدور الأول كل الوان التبذل والبهلوانية من صراخ وحركات بلهاء وحوار أجوف ، باعتباره الدور الرئيسى الحقيقى فى المسرحية ، وهو النموذج الكوميدى الذى اصطنعه محمــد عوض لنفسه فى معظم أدواره . والتزم جانب الرزانة فى الدور الثانى باعتبار انه يتقمص شخصية مؤقتة غريبة على نموذجه الكوميدى . ومن عجب أن يجيد فى هذا الدور ويصبح أكثر اضـحاكا وأكثر احتراما لجمهوره ولفن الكوميديا .

ولعل هذا يثبت لمحمد عوض ولغيره ، أن الذى يضحك فى المسرحية ليس هو البهلوانية ؛ وانما النموذج المسرحى الجيد ، والتمثيل الجاد ، من خلال نص تتكفل احداثه ، ومواقفه ، ونماذجه بالاضحاك .

واذا كان نمره ٢ قـد كسب فى المسرحيـة ، فانه للأسف لم يكسب فى حياة محمد عوض الكوميدية .

وهذا هو أمين الهنيدى ، فنان كبير لا شك ، استطاع فى (حلمك ياسى علام) أن يكشف عن بعض العيـوب الاجتماعية التى تتمثل فى الدجل والشـعوذة اللذين يمارسهما بعض المدعين . ولكن ماذا قال لجمهوره فى (غراميات عفيفى) وفى غيرها !؟ انه يضطر ان يبذل جهدا يفوق طاقة البشر ، ويصطنع صوتا غريبا ، وطريقة نطق غير مألوفة ، لاضحاك الجماهير ، لأن النصوص والنماذج الكوميدية التى يقدمها لا توفر له المناخ المناسب لابراز طاقته .

وها هو الفنان الكبير محمد رضا ، الذى تألق فى المفتش العام ، وقدم نموذجا كوميديا جيدا للمأمور المنافق المرتشي الذى يريد أن يخفى مفاسد جهازه الادارى عن السلطة ، فيقع بحمقه ضحية شاب مفلس . ها هو محمد رضا الذى أجاد فى نمرة ٢ يكسب ، يتقمص شخصية ابن البلد بصورة لا يبدو بها اى ابن بلد ، ويلجأ الى تهشيم الفاظ اللغة الدارجة بطريقة لا ينطق بها ابن بلد ولا اى كائن حى .

***

وقد عاصر ابنـاء مدرسة ساعة لقلبك كذلك الفنـان أبو بكر عزت ، والفنان عبد المنعم ابراهيم .

وقد أتاحت بعض المسرحيات لأبى بكر عزت أن يكشف بعض عيوب المجتمع ويقول شيئا لجمهور المسرح مثل (المفتش العام ، وحركة ترقيات ، وسنة مع الشغل اللذيذ) ، واقتصرت بعض المسرحيات على ملابسات فارغة لمجرد الاضحاك مثل مسرحية الدبور . ولكنه فى كلتا الحالتين لم يلجأ الى ملابس مزرية أو حركات بهلوانية ، أو وسائل معينة فى النطق لاضحاك الجماهير .

أما الفنان عبد المنعم ابراهيم ، فقد التزم منهجا أكاديميا فى التمثيل الكوميدى ، فقدم عن طريق مسرح الدولة مسرحيات بعضها باللغة العربية الفصحى وبعضها باللغة العامية . ومع تقديرنا له كممثل كوميدى ، فان مسرح الدولة لم يستطع أن يكون منافسا حقيقيا للمسرح الكوميدى الخاص ، كما أن الكوميديا الأكاديمية لم تتح له شعبية جماهيرية تجعله منافسا لمجموعة الظرفاء ، وخاصة فى مجال المسرح .

وقد حجبت مجموعة الظرفاء كذلك ، مجموعة أخرى من ممثلى الكوميديا ، المتازين،لم يستطيعوا أن يجاروهم فى حركاتهم المفتعلة ، واصطناعهم لطرق النطق المختلفة ؛ فاكتفوا رغم كفاءتهم الفنية بالأدوار الثانوية مثل عبد السلام محمد وحسن مصطفى واسامة عباس وحسن عابدين وغيرهم .

***

وقد يقال ما ذنب هؤلاء الظرفاء ولم يقدم لهم النص الجيد الذى تتجلى فيه مواهبهم فى فن التمثيل . فقد أجادوا حينما توفرت لهم مواقف جيدة ، واستظرفوا حينما لم تتوفر . وفى كلتا الحالتين أضحكوا الجماهير .

وهذا يتوقف على مفهوم النص الجيد لديهم ، ولقد تحدد مفهومهم للكوميديا منذ نشأتهم فى برنامج ساعة لقلبك . ولعلنا نذكر كيف كان هذا البرنامج يضحكنا بلا هدف اجتماعى . وانما عن طريق الاستظراف : فى النطق (حيجننونى) أو الاستعباط (رشاد) أو الفتونة (الفتوة) أو الفشر (الخواجة بيجو وأبى لمعة) .. الخ .

وقد توقف هذا البرنامج وكان لابد له ان يتوقف . فقد استنفد كل الوان الاستظراف القائمة على التلاعب اللفظى والحوار الأجوف ، دون ان يؤدى اية وظيفة اجتماعية .

وعندما انتقلوا الى منصة المسرح ، بدأ معظمهم بتقليد الريحانى ، وكان للريحانى بحةفى صوته فحشرجوا أصواتهم . وكانت له لازمة معينة فى حركة يده وأصابعه تتفق وتكوينه الجسمانى ، فلوا أيديهم وأصابعهم ، وكان يقدم نموذجا كوميديا يتناسب مع الثلاثينيات . فقدموا نفس النموذج بعد أن شوهوه شكلا وموضوعا وبالغوا فى حركات الريحانى ، واستحدثوا حركات غيرها فاقت كل حد مألوف . وكان لابد أن تفصل لهم مشاهد تتيح لهم استخدام ذلك كله .

ولأنهم كانوا ظرفاء بحق ، فقد خلبوا الباب الجماهير ، فهم يذهبون الى المسرح ويدفعون ثمن التذكرة لمجرد مشاهدتهم حتى بدون نص وبدون تمثيل . فهيمنوا على الحركة المسرحية ، وتدخوا تدخلا مباشرا فى توجيه النص ليتضمن النماذج الكوميدية التى حذقوها ، والحركات التى الفوها . ولم يعد يصلح لهم النص الذى يؤلفه مؤلف يفهم أصول الكوميديا ورسالتها ، فاستكتبوا نفرا ممن يتعلقون بأذيال الفن ، ويتعيشون فى مجاله ، ليفصلوا لهم

مشاهد على قدهم ، فأعادوا بعض مسرحيات الريحانى ، وحرفوا بعضها الآخر ، واقتبسوا بعض المسرحيات الغربية بعد أن أفرغوها من أى محتوى اجتماعى لتخلو لألوان الاستظراف التى حذقوها نطقا أو حركة أو اشارة .

وقد لجأ هؤلاء الكتاب الى المشاهد الجاهزة ينقلونها بتحريف بسيط ، ولم يجهدوا أنفسهم فى تطويرها أو تطويعها للحياة المصرية كما فعل الريحانى والذين كتبوا له من قبل . ولو كانت لديهم أدنى خبرة فى التأليف لصنعوا شيئا من برنامج الفشر الذى كان يقدمه الخواجة بيجو وأبو لمعة بما يحمله من متناقضات ، ولكن من سوء حظهما أن الذين كتبوا أو استكتبوا لم تكن لديهم مشاهد جاهزة عن هذا اللون الكوميدى يستطيعون أن يفصلوا منها بعض المسرحيات .

وتتمثل خطورة تفصيل المشاهد والمسرحيات فى أنها تحرم المؤلف من ابراز رؤياه الخاصة فى مشكلات عصره ، واختيار المواقف والنماذج الاجتماعية التى تعبر عن مضمون مسرحيته . ولا يقبل مؤلف يحترم نفسه وقلمه ومجتمعه ، أن يقتصر دوره على مجرد تفصيل مشاهد تناسب هذا أو ذاك من المستظرفين . كما أنها تحصر الممثل فى شخصية واحدة مهما تعددت أسماؤها وملابسها وصورها . ان الممثل طاقة ، تبرز أبعادها الفنية كلما تنوعت الشخصيات التى يتقمصها ، والتى يرسمها الكتاب مختلفون ، يتناول كل منهم فيها أبعادا انسانية ونفسية واجتماعية مختلفة ، فتتعدد أدوار الممثل ولا يكرر نفسه .

وقد تبلور مفهوم الكوميديا عند أبناء مدرسة (ساعة لقلبك) فيما أعلنه رائدهم عبد المنعم مدبولى فى نظريته عن الضحك للضحك ، رغم كل الشعارات التى أعلنها على مسرحه الخاص من أنه فكر ومتعة وفن .

وقد يكون للضحك فى حد ذاته وظيفة فى التسرية عن الانسان والتنفيس عن احزانه ، ولكنه لن يكون ضحكا حقيقيا ما لم ينشأ عن منبعه الأصيل .

ونظرية الضحك للضحك هذه دعوى غريبة تدل على عدم ادراك لمنشأ الضحك ووظيفته .

وعبد المنعم مدبولى فنان موهوب لا شك ، له قدرة خارقة على الاضحاك تمثيلا واخراجا ، تظهر بصماته بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الكوميديا المصرية منذ نشأة ساعة لقلبك وحتى الآن . وعودة سريعة لبعض ما قدم من مسرحيات ترينا بوضوح كيف ارتفع الى القمة فى تمثيل واخراج بعض المشاهد ، وكيف هبط فى بعضها الآخر الى حد التهريج .

ومع حبنا وتقديرنا لأبناء مدرسة ساعة لقلبك ، فليس من وظيفتهم تحديد المسار الفكرى والفنى للحركة المسرحية . لأنها ترتبط بالمسار الثقافى والفكرى والفنى لمصر ، وهى وظيفة المؤلفين والمفكرين والنقاد . ولو أنهم سايروا الحركة المسرحية ، ومثلوا مسرحيات لمؤلفين على وعى بمجتمعهم وبرسالة الكوميديا دون أن تفصل على قدهم ونماذجهم المستهلكة ، ولو أن استظرافهم لم يطغ على كل تأليف جيد ، ولو أنهم نظروا للأمام بدلا من ان ينظروا الى الخلف .. لاستطاعوا بما منحهم الله من موهبة فى فن التمثيل وفى الظرف معا ، ان يفعلوا شيئا فى تاريخ الكوميديا المصرية .

فى مفترق الطرق

ليس فيما عرضنا نقدا أو تحليلا لمسرحيات كوميدية ، ولا هو تقييم لفرقة مسرحية معينة أو ممثل بعينه ، وانما قصدنا أن نبين أن الضحك والكوميديا منشأهما المجتمع والحياة . وأن الكوميديا كلمـــا استطاعت ان تتخير موضوعاتها ، ومواقفها ، ونماذجهـــا البشرية من واقع المجتمع فى نموه وتطـوره ، كلمـا اتاحت للممثل فرصه حقيقية للتمثيل ، واذا تخلت عن ذلك دفعت بالممثل الى استخدام نماذج بشرية مستهلكة تهوى الى البهلوانية والاستظراف .

وها نحن قد رأينا الممثل الواحد يرتفع الى قمة التمثيل ، ويهبط الى هاوية الاستظراف فى المسرحية الواحـدة . واذا كانت أجيالنا الجديدة لم ترتفع فى الكوميديا الى مستوى ما قدمه الريحـانى ، فليس ذلك لأن الريحانى يفضلهم فى فن التمثيل الكوميدى . وانما لأنه استطاع فى بعض فترات عمله أن يرتبط بنمو المجتمع وتطوره .

وقد نجد من بين أجيالنا الجديدة من يفوق الريحانى فى فن التمثيل الكوميدى ، وفى خفة الظل . وقد سبق أن أوضحت اننا رزقنا فى هذا الجيل بمجموعة من ممثلى الكوميديا الموهوبين الذين قلمـــا يوجدون فى جيل

واحد : عبـد المنعم مدبولى (ناظر المدرسة) ، وفؤاد المهندس (الألفة المجد) ، وأمين الهنيدى ، ومحمد عوض، ومحمد رضـا ، وثلاثى أضواء المسرح ، وعادل امام ، وسعيد صالح ، ومحمد صبحى ... الخ .

ولكنهم فى معظم الأحيان لم يستطيعوا أن يضحكونا ضحكا حقيقيا .

ان الريحانى كان عظيما لأنه يكشف واقع الحياة ، فكنا نضحك من مشاكلنا ، ونسخر من آلامنا . وحينما تخير نموذج المدرس الفقير ، تخيره أقرب الى حياة ومتاعب المدرس الفقير فى عصره شكلا ومضمونا . لم يحاول أن يكون بهلوانا ، والذى تكفل باضحاكنا هو مواقف وملابسات اجتماعية . ومن اسف ان فؤاد المهندس حينما ادى هذا الدور ، اداه من خلال نموذج بشرى مفتعل ، ليس له نظير فى الحياة فى أى وقت من الأوقات ، ومن خـلال مواقف وملابسات قديمة الطابع لم يعد لها وجود حقيقى فى المجتمع المصرى ، فكنا أمام مدرس مهرج يحـاول اضحاكنا من خارجنا بشكل مفتعل .

هذا هو المعيار الذى نتناول به الموضوع . التزمناه عندما تحدثنا عن ابناء مدرسة ساعة لقلبك ، ولنلتزمه حينما نتحـدث عن فرقة ثلاثى أضـواء المسرح ، وفرقة تحية كاريوكا ، وعن عادل امام وسعيد صالح ومحمد صبحى .

***

وقد ظهرت فرقة ثلاثى أضواء المسرح عقب ابناء مدرسة ساعة لقلبك بقليل ، وعاصرتها .

ونسجل لها أنها تجنبت النماذج البشرية المستهلكة ،

كمـا تجنبت كثـيرا من المواقف والملابسات التقليدية . فقدمت شخصيات متنوعة ، ومواقف وملابسات كوميدية مختلفة .

بدأت هذه الفرقة بداية طيبة بتقديم مسرحية « طبيخ الملايكة » من اعداد على سالم . وهى مسرحية جيدة تريد أن تقول شيئا . فقد يخطىء الانسان تحت ضغط ظروف اجتماعية معينة . ولكن الانسان ليس مجرما دائما ، أو شريرا بطبعه . انه فى النهاية انسان يحمل قلبا بين جنبيه ، فيه قدر من الحب والخير ، واذا تيسرت له الظروف المناسبة ابرزت ما فى قلبه من حب وخير .

وهذا ما حدث للهاربين الثلاثة من السجن مع الأسرة التى اختفوا فى منزلها ، فقد تعاطفوا معها نتيجة الظلم الواقع عليها ، وحاولوا انقاذها من المـآزق التى وقعت فيها .

كما تبين المسرحية أن السجون لا تحوى كل المجرمين أو أكثرهم شرا ، فخارجها مجرمون يستغلون وينهبون دون أن تنالهم يد العدالة ، وقد انقذ الهاربون الأسرة من أحد هؤلاء .

ومع ذلك فقد انزلقت المسرحية الى مواقف لا مبرر لها لاستدرار الضحك ، مثل الموقف الذى مثلوا فيه دور الحواة يقصقصون رباط عنق أحـد الضيوف ويحطمون ساعته .

وأبناء هذا الثلاثى متناقضون ومتكاملون فى آن واحد . ولعل هذا هو السر فى قدرتهم على الاستمرار معا ، رغم رحيل رفيق الكفاح الضيف أحمد الذى كان يمثل البعد الانساني العميق لأبناء هذه المدرسة .

فسمير غانم فنان خفيف الظل والدم كثير الحركة (والتأميز) ، حركاته مستعدة للافلات منه دائما ، وجورج فنان كوميدى رزين . فهو بمثابة (الفرملة) لحركات سمير . ومن هنا كان تناقضهما سببا فى تكاملهما ، وفى أن عيارهما لم يفلت كثيرا نحو البهلوانية .

ولكن مدرسة الثلاثى ابتعدت عن المجتمع المصرى وحياته ومشكلاته ، فلجأت الى مسرحيات غربية منقولة بتحوير بسيط (فندق الأشغال الشاقة ــ جوليو وروميت ــ موسيكا فى الحى الشرقى) . ولا مانع بعد ذلك من عدة مشاهد ضاحكة قائمة على التلاعب اللفظى والحركى من خفيف الظل سمير ، ومن بعض الاستعراضات الحالمة مع الرقيقة صفاء أبو السعود ، أو بوسى .. الخ ، ولكنك لا تحس فيها بمصر ولا بشعب مصر .

فهذه المدرسة لم تجتر أعمالا كأعمال الريحانى أو غيره ، ولم تعش المجتمع المصرى فى حاضره أو مستقبله ، ولم تقدم نماذج بشرية أو مواقف وملابسات مصرية . فجاءت مسرحياتها من حيث تعبيرها عن المجتمع المصرى كالماء ليس لها لون ولا طعم ولا رائحة .

***

وذلك خلاف أبناء (مدرسة المشاغبين) الذين كانت رائحتهم تزكم الأنوف . فقد دفعت هذه المسرحية بمجموعة من أحب نجوم الكوميديا الموهوبين ، كان لبعضهم دور من قبل فى المجال الكوميدى ، وظهر بعضهم لأول مرة ، ولكن مدرسة المشاغبين دفعت بهم جميعا الى مرحلة النجومية التى تخلب الباب الجماهير ،

وتجذبهم الى دور المسرح جذبا .

وكل فنان من أبناء مدرسة المشاغبين هـذه له لون خاص ، ومذاق خاص .

فقد سبق لعادل امام ان أكد موهبته فى أكثر من عمل فنى ، ومع أنه قد اشتهر ببعض حركات وتعبيرات أصبحت من لوازمه ، الا انه قادر دائما على التلون وشد أنظار الجماهير . ولعلنـــا لا ننسى دوره فى شخصية سكرتير المحامى فى مسرحية (أنا وهو وهى) وهو دور يختلف تماما عن دوره فى شخصية المزاحم لفؤاد المهندس فى حب شـويكار فى مسرحية « حالة حب » .

أما سعيد صالح فقـد سبق أن أكد موهبتـه فى مسرحبة (هاللو شلبى) مع رائد الكوميديا المعاصرة عبد المنعم مدبولى . وهى مسرحية تريد أن تبرز كفاح الفنان ليصل الى الجماهير ويؤدى رسالته الفنية رغم قلة الامكانيات المادية المتاحة والعقبات التى تواجه الفرق المسرحية الناشئة .

وأدى سـعيد صالح فى هـذه المسرحيـة نموذجا لشخصية اجتماعية ، هى شـخصية المؤلف البسيط الذى ينزح من قريته ليقـدم فنه لجماهير القاهرة ، فيتضح له أنه دونه والوصول الى الجماهير عقبات لم تكن تخطر له على بال .

ولعل عبد المنعم مدبولى أراد فى هذه المسرحية أن يثبت لكبار نجوم الكوميديا أنه عبد المنعم مدبولى ، وأنه قادر بمجموعة من الشبان الجدد أن يقـدم كوميديا ناجحة ، ولعله قـد أفلح ، ولولا نظريته فى الضحك للضحك التى دفعت به الى كثير من التهريج ، والحوار

لاجوف ، والحركات التى لا مبرر لها ، [illegible]
شلبى) أفضل مما وصلت الينا . ولكان دور سعيد صالح من أفضل النماذج التى قدمت للجماهير .

وجاءت مدرسة المشاغبين ، فضيعت الطريق من تحت أقدام هذين الموهوبين ، ولا أدرى من المسئول عن وصول مدرسة المشاغبين الينا فى صورتها الأخيرة . اهو مقتبسها على سالم الذى عهدناه مؤلفا مسئولا على وعى بمجتمعه ، أم هو مخرجها الأكاديمى جلال الشرقاوى صاحب المآثر السابقة فى المجال الدرامى ، أم هم الممثلون أنفسهم الذين طغى استظرافهم على النص فجرفوا أمامهم كل شىء .

واذا كانت وظيفة الكوميديا أن تسخر وتتهكم من المثل السيىء فى المجتمع ، عقوبة له من جهة ، وابرازا للمثل الأعلى من جهة أخرى ، فقد هزأت مدرسة المشاغبين بالمثل الأعلى ، وقلبت كل القيم النبيلة المتعارف عليها فى المجتمع . وذلك بأن جعلتنا نضحك بالمقلوب . فوضعت الصغار فى مواقع الكبار والكبار فى مواقع الصغار ، وجعلت التلاميذ والأبناء المشاغبين فى موضع التسلط والوصاية على الأب والناظر والمعلمة ، يستخدمون فى مخاطبتهم ألفاظ التصغير والتسفية ، ويمارسون عليهم وسائل التهديد والارهاب ، ويضعونهم فى مواقف السخرية والتحقير .

ولقد ضحكنا ، ولكن ضحك الذين يقهقهون لمجرد تصور انسان يسير بقدميه على السقف وجسده مدلى فى الهواء ، فقد حشدوا لنا كلّ الألفاظ والعبارات والمواقف المقلوبة التى لا تسرى الا بين المخدرين والمخمورين .

... المشاغبين انفسهم فى
هذا الموقف ، فتجعل النماذج الصالحة متمثلة فى الأب والناظر والمعلمة هى التى تسخر منهم وتتهكم عليهم . وتقضى على هذه الأصنام المنحرفة .

وهو تغيير بديهى كان لابد أن يجرى على القصة المقتبسة لتلائم المعالجة الكوميدية ، لأن الأصل الدرامى حاول أن يتغلغل الى الأبعاد النفسية للمنحرفين ، ويحيط بالظروف الاجتماعية التى تكتنفهم ، ولم يضع الناظر والمدرس فى موضع التحقير أبدا ، وحينما استطاع مدرسهم أن يردهم الى قيم المجتمع ، فانما كان ذلك نتيجة قيم تربوية وانسانية .

ولو كان الأب فى مدرسة المشاغبين غير قائم بواجباته، أو كان الناظر مستبدا بتلاميذه لصالح شخصى أو مرض نفسى ، أو كانت المعلمة جهولا مدعية ، وكان التلاميذ غيورين على مصلحتهم ومستقبلهم ، لقلنا ان المسرحية تعمل على تحقير نماذج اجتماعية شاذة لا يجب أن توجد فى مجتمعنا ، ولكان التلاميذ يسخرون ويتهكمون من أجل مثلٍ أعلى مفقود . ولكان ذلك ادعى بالمسرحية أن تتناول بعض القيم التربوية والتعليمية فى مجتمعنا .

والقول بأن المشاغبين قد عادوا فى نهاية المسرحية الى جادة الصواب ، لا يعفى المسرحية من انها حطمت مثلنا العليا ، وتطاولت على القيم التربوية فى مجتمعنا دون أن تقدم مبررا لانحرافهم وتطاولهم ورفضهم للعلم ، ولم تكن عودتهم نتيجة قيم انسانية وتربوية بقدر ما كانت نتيجة حبهم لمعلمة من الجنس الآخر .

وقد اعتزل عادل امام المشـــاغبة وواصل المشاغبون تقاليدهم فى مسرحية (العيال كبرت) .

ومع أن هذه المسرحية تقوم على فكرة تصلح لكوميديا جيدة ، وهى دور الأبناء فى تقويم الأسرة ولم شملها ، الا انها سارت على نهج مدرسة المشاغبين فى الضحك المقلوب من حيث قلب المواقف والقيم وجعل الأبناء فى موضع الوصاية على والديهم يسخرون منهم ويحقرونهم بألفاظ وعبـــارات يستحى الآباء من استخدامها مع أبنائهم ، وبتقديم نماذج منحرفة للأبناء دون أية مبررات اجتماعية .

فالبنت .. تريد أن تعمل راقصة فى الكباريهات رغم يسر أسرتها المادى ، والابن الأكبر فاشل فى دراسته يشجعها على ذلك ليعيش من كدها . والأبن الثالث أبله لا يدرى ماذا يريد ولا ماذا يفعل ، مما أفقد يونس شلبى هويته فى هذا الدور حتى كمشاغب ســـاذج . والأبن الوحيد الذى وصل الى الجامعة مختل التفكير ، يريد وهو طالب أن يتزوج من ارملة لديها أربعة أبناء . وهى جميعا نماذج مختلة منحرفة فى حاجة لمن يقـــومها أكثر مما هى قادرة على تقويم الوالدين .

هكذا واصلت المسرحية نفس أســـلوب مدرسة المشاغبين . واعتمدت على نفس المؤثرات التى ضحك منها الجمهور من قبل ، وكأن المسرحية ليس وراءها مخرج وانما تسير بقوة الدفع الذاتى استمرارا لأدوار الممثلين الســـابقين ، فجاءت صدى خافتا لمدرسة المشاغبين .

وان دلت مسرحية العيال كبرت على شىء ، فانما على أن عيال الكوميديا فى مصر لم يكبروا بعد .

اعتزل عادل امام المشاغبة فى مسرحية (شـاهد ما شافش حاجة) وهى مسرحية تقـوم على تناقض ظريف لانسان طيب ساذج وجـد نفسه فجـأة مثار تحقيق كشاهد فى جريمة مقتل راقصة لم ير أو يعرف عنها شيئا . وتمارس معه وسـائل التحقيق الملتوية أحيانا والمتشددة أحيانا فى محـاولة لاستخلاص الأدلة بأية صورة ، ولعلها بعض وسائل القهر التى كانت سائدة فى ظل ظروف سياسية معينة . وعمدت المسرحية فى الفصل الثانى أثناء استجواب عادل امام أمام المحكمة واستخدام سـذاجته الفكاهية فى تصور الأمور ، الى الخلط بين شخصيات هامة من رجال الدولة وبعض رجال المحكمة ، وكأن ذلك فى تصوره يعطى المسرحية قيمة اجتماعية . ولو أن النص عمد صراحة الى ايضاح الملابسات الاجتماعية لظروف القهر السياسى التى كانت قائمة ، فوجد البطل نفسه غارقا فيها ، لأدى ذلك الى تكثيف الأحداث ، والى تكثيف كمية الضحك ، ولأعفى المسرحية من بعض المشـاهد الدخيلة والاطالة التى لا مبرر لهـا ، كالمشهد المطول لبكاء عادل امام فى السينما أثناء مشاهدة أحد الأفلام ، وحضور المدير .. والاسعاف .. والمطافى .. والمحافظ .. الخ ليتضح فى النهاية أن بكاءه كان بسبب ضيق حذائه . وهو مشهد مشابه لما كان يحكيه فى مدرسة المشاغبين عن تناول الطعام مع فتاته أو معلمته ومحاولة كل منهما أن يخطف الخبز أو السـلاطة قبل الآخر ، وعن تناول (الشوربة) بصوت مسموع ، وتساقطها على قميصه وبنطلونه وجوربه .. الخ .

وعلى أية حال ، فان شاهد ما شافش حاجة توضح تماما أن عادل امام يستطيع أن يفعل شيئا فى الكوميديا

المصرية لو انه وجد ما يقـوله وما يفعله . وقد وجد شيئا من ذلك فى المسلسل التليفـــزيونى (ابراهيم الطائر) وفى الفيلم السينمائى (المحفظة معايا) وهى كوميديا تمس بدرجة أو بأخرى شيئا من واقع المجتمع المصرى .. ومهما يكن نجاح عادل امام فى أيهما ، فان الوطن الحقيقى لممثل الكوميديا هو خشبة المسرح .

وملاحظة صغيرة أبسطها أمام كل فنان يحصر نفسه فى دور واحد اكثر من خمس سنوات كما فعل عادل امام فى شاهد ما شافش حاجة . حرام ان يسجن الفنان موهبته وطاقته طوال مثل هذه المدة فى دور واحد . وليس مبررا أن المسرحية تلقى اقبـــالا من الجماهير ، وتحقق ربحا ، فان أية مسرحية جـديده جيدة يقدمها فنان ناجح كفيلة بأن تحقق نفس الربح وأكثر . وتقدم فى نفس الوقت للجمـــاهير واقعا اجتماعيا جديدا ونماذج كوميـــدية جديدة . وليس ما يمنع أن توضع المسرحيات السابقة فى ريبورتوار الفرقة ليعاد عرضها بين حين وآخر اذا كانت ما زالت تلقى اقبالا من الجماهير .

***

وأخيرا نتناول نجم آخر من غير هذه المدارس ، له شخصية متميزة شاهدناها فى (كومبارس الموسم) مخرجا عصبيا ، وفى (هاللو شلبى) طبيبا عصبيا كذلك ، طفر فجأة الى القمة هو الفنان محمد صبحى .

ومن عجب أن يصل محمـــــد صبحى عن طـريق (سطوحى) الى مرحلة النجـومية ، وهو فنان واع مثقف ثقافة منهجية ، يعرف قبل غيره ان الضحك من البلهاء وأصحاب العاهات فى الكوميديا هو احط أنواع

الضحك ، يختلف الأمر فى ذلك عنه فى الدراما . ذلك أن تصور الأبله أو صاحب العاهة فى الدراما يحتاج الى التغلغل فى أعماق نفسه ، وابراز أبعاده النفسية والانسانية ، وهو الدور الذى أداه محمد صبحى نفسه فى فيلم (أين المفر) بمقدرة فائقة .

أما فى مسرحية (انتهى الدرس يا غبى) فقد لجأ الى التأتأة والثأثأة والاستغباء والسباب ، والتلاعب بالألفاظ ، وهم يعلمونه كيف يأكل وكيف يتكلم وكيف يقرأ فى مشاهد تستغرق أكثر من نصف المسرحية ، وكأنه بذلك (سيدى الجميل) بدلا من (سيدتى الجميلة) ، مع فارق وحد هو أن « سطوحى » أبله يلجأ الى تكسير الصحون والتراشق بالتورتة ، وهى حيل استهلكها لوريل وهاردى منذ أكثر من خمسين سنة . ولا جناح عليه أن يهرج أو يتبذل أو يفعل أى شىء بأية وسيلة ، فهو فى النهاية أبله وليس على الأبله حرج .

ولكنه حينما يتحرر من قناع البله الزائف الذى استخفى وراءه ، ويصل الى المشهد الأخير الذى يحمل دلالة المسرحية الاجتماعية ، نجده يقف على خشبة المسرح ممثلا حقيقيا ليلقى الدرس الأخير ، فيبدع ويتألق ، كما أبدع وتألق فى المسلسل التليفزيونى فرصة العمر فى دور (على بك مظهر) .

فقد استطاع فى المسلسل التليفزيونى أن يظهر الأبعاد النفسية والانسانية والاجتماعية لعاشق المظاهر . وأن يوضح من خلال ملابسات اجتماعية منطقية أثر هذا السلوك على المحيطين به ، فكان ممثلا كوميديا بحق ، ولكنه حينما أدى نفس الدور على خشبة المسرح ، أفرغه من محتواه النفسى والاجتماعى

والانسانى . وافرغ المواقف الاجتماعية من دلالتهـا ، فهبط بالدور الى مستوى مهرج السيرك الذى لا هم له الا تكسير التليفزيون والتليفون وكل ما تقع عليه يداه ، والقفز على خشبة المسرح على طريقة الكنغر الاسترالى ولم يقتنف فى مجال الزراية بالملبس اثر فؤاد المهندس فى الملابس الضيقـــة القصـــيرة ذات الرقعتين على المؤخرتين ، ولكنه أصر أن يتلف ويبتكر فعمد الى الملابس الواسعة الطويلة التى يقص بنطلونها وأكمـــام سترتها لتناسب طوله ، مما يتنافى مع طبيعة عاشق المظـاهر كمدع يجيد التأنق فى الحـديث والمظهـر والملبس .

وهكذا أفقد المسرحية قيمتها الأدبية والفنية وأثرها فى ادانة حب المظاهر .

ولعل محمد صبحى قد شـــعر بالذنب بعد دور سطوحى ، فعـــاد يثبت جدارته الفنية فى مسرحية (هاملت) ، ومهما كان نجاحه فى هذا الدور ، فان هاملت مسرحية كلاسيكية لاتستطيع أن تشـد جماهير المسرح العريضة .

***

ولقد نشأ فى وسط هذا الزحام مسرح مكافح ، ربما يملك من الوعى بفن الـكوميديا أكثر ممـــا يملك من الامكانيات والطاقات ، هو مسرح الفنانة تحية كاريوكا ، التى كان لجهدها وفنهـــا الأثر الأكبر فى قيام هــــذا المسرح .

ومع أننى أفضل ان تطلق على المسارح اسماء عامة مثل مسرح الفن أو المسرح الكوميدى أو المسرح الجديد، حتى لا يرتبط باسم فنـــــان معين ينتهى و يتعثر بانتهائه . وانما يظل مدرسة لتخريج أجيال من فنـانى المسرح .

الا أنها وجهة نظر على أية حال .

وقد بدأ هذا المسرح محاولا ان يقول شيئا عن مصر وعن مشكلات المجتمع المصرى ، ولعله اراد ان يصفى حسابه أولا مع الوسط الثقافى والفنى فقدم (روبابيكيا) كاشفا بعض مظاهر الفساد فى هذا الوسط ، وهى قضية خطيرة ان مست فى تناولها المباشر وسط المؤلفين والفنانين ، فهى تمس فى النهاية جمهور مصر كله لأنه هو الذى يتلقى نتاج هؤلاء المؤلفين .

ويتعرض هذا المسرح لمشكلة من أخطر مشكلات مصر هى مشكلة الاسكان . حيث يسخر ويتهكم بشكل كوميدى ضاحك من بعض مظاهر التلاعب التى يمارسها الملاك الجشعون مع المستأجر الغلبان (حضرة صاحب العمارة) .

ولا تكاد تخلو مسرحية من المسرحيات التى قدمها هذا المسرح من قضية اجتماعية عامة تمس الجماهير .. (البغل فى الابريق .. يحيا الوفد) .. الخ ، وان كان قد جنح فى يحيا الوفد الى السياسة المباشرة التى قد تفسد الفن فى كثير من الأحيان .

ورغم النجاح النسبى الذى حققه هذا المسرح ، فانه لم يستطع أن يواصل رسالته ، ولم يستطع أن يحقق مناخا فنيا يتيح له النمو والتطور والمنافسة .

ولعل ذلك يرجع لأمور بعضها خاص وبعضها فنى وبعضها لقلة الامكانيات .

فقد اعتمد هذا المسرح على فارس وحيد هو فايز حلاوة . ومع أن فايز حلاوة كان العامل الأساسى فى

وعى هذا المسرح واتجاهه الفنى ، الا أنه وزع موهبته بين التأليف والاخراج والتمثيل والاشراف ، فلم يتح له أن يعطى كلا منها حقه كاملا . فجاءت بعض المشاهد وبعض المسرحيات مسطحة فى حاجة الى مزيد من العمق فى التناول ، والاهتمام فى المعالجة ، والتخلى عن بعض المواقف المطولة القائمة على التراشق بحوار فكاهى لا مبرر له .

كما لم يكن لهذا المسرح صفة الثبات والاستمرار . فهو يجمع فرقة معينة لأداء مسرحية معينة . ثم ينفض معظم أعضائها ، لحين اعداد مسرحية جديدة قد تقدم فى نفس المواسم ، أو بعده بمواسم ، بنفس الأعضاء او بغيرهم .

وهذا أسلوب قد يصلح لمسارح الظرفاء ، لأن الجمهور يتتبعهم فى اى وقت وفى اى مسرح . فلا يكاد يحس أنهم ظهروا من جديد حتى يتدفق عليهم .

أما المسارح الكوميدية الجادة ، فهى تحتاج الى ريبورتوار ثابت مستمر لتربية أذواق الجماهير وربطهم بمشكلات العصر دون انقطاع . ومع أن مثل هذه المسارح لا تستطيع تحقيق أرباح كتلك التى تحققها مسارح الظرفاء خاصة فى ظروف تخلف التذوق الكوميدى ، فان صفة الدوام والثبات مع رقى مستوى العروض وربط الجماهير بواقعهم كفيل باستدراج جمهور جديد يعينها على مواصلة رسالتها .

ومع أن مسرح تحية كاريوكا كان قد حقق شيئا من النجاح النسبى فى هذا الطريق . الا أنه للأسف الشديد لم يقدم لنا شيئا منذ وقت بعيد . ولعل السبب فى

ذلك يرجع الى قلة الامكانيات المادية ، أو الى أن فايز حلاوة اثبت جدارته الفنية تاليفا واخراجا وتمثيلا بما لا يدع مجالا للشك ، ولم يعد فى حاجة الى مزيد .

ولو أن هذا المسرح بما يملك من وعى كوميدى ، قد نشأ كمدرسة فنية للمؤلفين والمخرجين والممثلين ، لتعددت الطاقات ، وتنوعت الرؤى الفنية ، ولاتيح الوقت الكافى لها للتعمق وبذل الجهد ، ولكان له شأن آخر .

***

ان الجيل الأخير من الكوميديين الشبان الظرفاء ما زال أمامه وقت للعطاء ، وهو الآن فى مفترق الطريق ،

فهو يملك الموهبة ويملك الطاقة ، لكنه ما زال يتأرجح بين التمثيل والظرف . وعليه أن يتسلح بالوعى الكوميدى ، فينتمى أبطاله حقيقة الى المجتمع المصرى ويقدمون له واقعه وحياته . ومستقبلهم الكوميدى نفسه مرهون بذلك . فالظريف قد يطغى عليه ظريف آخر . ولكن الممثل الذى يقدم حياة الجماهير يظل مرتبطا بالجماهير . واذا غلب عليهم الظرف والاستظراف فلن يرحمهم التطور ، وسيتمخض مجتمع مصر الناهض عن جيل جديد من الكوميديين يسحب السجادة من تحت اقدامهم .

ذلك أن الحياة المصرية الأصيلة لن تتوقف عندهم .

المؤلف المصرى المفترى عليه

مسكين هو المؤلف المصرى .

لا أعرف مؤلفا يستهان به وبانتاجه كما يستهان بالمؤلف المصرى .

ولا أعرف مؤلفا يكال له من الاتهامات كما يكال للمؤلف المصرى .

ولا أعرف مؤلفا يقع عليه من الظلم ما يقع على المؤلف المصرى .

***

واحب قبل ان نتعرض لبعض ما يلاقيه المؤلف المصرى من صعاب ، أن أوضح أن النص هو الأساس فى كل عمل فنى ، لأنه يحمل الفكر والواقع الاجتماعى والنماذج الشخصية وانماط السلوك . ومهما يقال عن مسرح الممثل أو مسرح المخرج ، فما ذلك كله الا وسائل فنية تغلب بدرجة أو بأخرى عند ابراز العناصر التى يتضمنها النص ، فالمخرج هو مترجم النص الى المشاهدين ، والممثلون هم أدواته .

والنص وراءه مؤلف .

ولم تكن الصعاب التى تواجه المؤلف المصرى فى

الحقبة الأخيرة معروفة من قبل ، عندما كان النشر مقصورا على الكتب والصحف والمجلات الأدبية المتخصصة . وقبل توسع الاذاعة فى تقديم الاعمال الدرامية ، وتضخم صناعة السينما ، وانتشار مسارح القطاعين العام والخاص ، وظهور التليفزيون .

***

يستهان بانتاجه قبل أن يرى النور ، خاصة اذا لم يكن له حظ من الشهرة أو النفوذ يتيح له فرص انتاجه .

وأول ما يجابهه مثل هذا المؤلف ، هو فئة جديدة من مزاولى الأدب والفن ، نستطيع أن نطلق عليهم موظفى الأدب والفن ، وهى فئة أتاحت ظروف النقل أو التعيين أو الانتداب أو توزيع القوى العاملة لأفرادها أن يشغلوا مناصب ادارية مرتبطة بالثقافة والفن ، فزاولوا بعض اعمال التأليف ، واحتكروا لأنفسهم حق تقييم النصوص واجازتها ، وراحوا يطبقون عليها بعض القواعد والمقاييس التقليدية المحفوظة التى تحجب معظم الأعمال الجيدة عن الظهور .

ثم يجابه مثل هذا المؤلف بمن أطلق عليهم مجموعات « الشلل » فى المؤسسات المختلفة ممن يتولون اعداد الميزانيات وتوزيعها فيما بينهم فيما يؤلفونه أو يقتبسونه من أعمال لا ترقى الى مستوى الفن الرفيع .. ولا تصبح لهم بعد ذلك حاجة لتشجيع أى تأليف من أى مستوى ، أو الى ظهور أجيال جديدة من المثقفين والمؤلفين ... فأى أعمال غير أعمالهم لا تصلح .. وان جاز وصلح بعضها لاعتبارات فنية أقوى منهم .. فمصيرها أدراج المكاتب الى أجل غير مسمى .

أيكون هذا مصير انتـــاج بذل فيه مؤلفه كثير من الوقت والجهد والعرق !؟

سمعت محاضرة لأحد المحاضرين الألمان منذ حوالى عشرين سنة قال فيهـا ان التليفزيون الالمانى لا يترك فكرة وموضوعا أو قصة يتقدم بها أى انسان ، وتحمل قيمة أدبية أو اجتماعية او انسانية الا وحاول الاستفادة منهـــا ، وذلك بأن يعهـد بالفــكرة أو الموضـــوع الى احد القصاصين لصياغتها فى قصة ، وبالقصة الى أحد خبراء الدراما لصياغتها فى سيناريو . وهنـــاك خبراء فى الاجتماع والتاريخ والعـــلوم لتقويم العمل الفنى من هذه النواحى .

والمؤلف المصرى مطلوب منه أن يقدم القصة كاملة ، ويتولى كتابة السيناريو والحوار فى معظم الأحوال ، وهو مسئول عن نصه من الناحية الاجتماعية والتاريخية والعلمية .. ثم يقال له بمنتهى البساطة .. لا تصلح .

وقد يكون تصورهم فى عدم صلاحية النص لاختلاف فى الرأى ، أو اختلاف فى المفـاهيم الفنية ، وفى اسوأ الأحوال يكون نتيجة خلل فى التناول الاجتماعى أو المعالجة الفنية ما ابسط أن يعهد به الى متخصص يقوم بناءه . ولكن ما أسهل أن نحكم عليه بالموت ونهدر جهـــد وعرق مؤلفينا ، وندفنهم بالحياة .

فاذا ما اتجه الى القطاع الخاص ، وجد نفسه أمام مؤسسات تجارية لا يهمها من الفن الا ما يدره من كسب مادى حتى لو كان على حساب الفن والجماهير واذواق الجماهير وهو اما أن يجاريهـــا فيما تقدمه من عبث اذا استطاع الهبوط بفكره وفنه الى مستواها ، واما ان يحترم نفسه وينتظر .

وفى كلتا الحالتين عليـــــه أن ينتظر الى أجل غير مسمى .

والا .. فكيف نفسر عدم ظهور جيل لاحق لكتابنا الكبار ، جيل على مستوى العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ واحسان عبد القدوس ويوسف السباعى ويوسف ادريس .. الخ . جيــل يؤدى دوره فى الحركة الثقافية والفنية المعاصرة بنفس القدر الذى أدى به هـــؤلاء أدوارهم ، أو حتى أقــل من هـــذا القدر !!

هل اجدبت مصر من المواهب !!

مصر .. الأرض الطيبة الخصبة .. ذات الحضارة العريقة .. التى أنجبت من انجبت من رجال الفـــكر والفن والاقتصاد والحرب .

مصر التى حققت نصر اكتوبر العظيم .

هل كانت قاصرة عن انجاب الجيل الجديد !!

***

ويقع عليه كثير من الظلم الأدبى والمادى .

لاحظ جميع وسائل الاعلام .. صحافة .. اذاعة .. تليفزيون .

عندما تعلن عن البرامج الفنية والتمثيلية ، لا تجد لاسم المؤلف ذكرا . فتظهر البرامج فى الصحيفة ، أو تظهر المذيعة معلنة عن تمثيلية كذا أو فيلم أو مسرحية كذا .. من تمثيل فلانة وفلان واخراج فلان .. وكأن الناس سترى ممثلين فى غير نص له مؤلف ، من حقه ان يذكر قبل هؤلاء جميعـــا ، وبدونه لا يعمل هؤلاء

جميعا ، بل لا تجد المذيعة نفسها ما تعلن عنه .

لاحظ اعلانات الأفلام والمسرحيات .

تجد اسم المؤلف فى حاجة الى ميكروسكوب للبحث عنه ، واسم المخرج ـ فضلا عن أسماء الممثلين ـ يصفع عينيك بحجم أكبر من أن تتسع له الرؤية ، ولا غرو فهو سيد الموقف فى هذه المؤسسة أو تلك ، وهو الذى يختار النص ، ولابد أن تضيع التقاليد الأدبية بين من يملك من موظفى الفن ، ومن لا يملك .

واذا هان ذلك على المؤلف .

فان ما يقع عليه من ظلم مادى يحرمه العيش الكريم ، ويعوقه عن التفرغ للانتاج الجاد الجيد .. لا يهون .

وتعالوا نتساءل ...

هل حصل أحد ممن ذكرنا من كبار كتابنا ، ممن كان لهم فضل الريادة والكشف وكافحوا لخلق نهضة ثقافية وفنية فى مصر والعالم العربى ، وغيروا ووضعوا كثيرا من المفاهيم فى القصة والنقد والفن ، وبلغوا القمة خبرة وشهرة وذيوعا .

هل حصل واحد من هؤلاء عن كل ما ألف من كتب على نصف ما يحصل عليه كاتب غربى من كتاب واحد !؟

وما لنا نعقد مقارنة بين مؤلفينا ومؤلفين من الغرب قد يقال أن لهم كثرة من القراء ، ووفرة من الدخل !؟

هل حصل واحد من كتابنا الكبار هؤلاء ، على ما تحصل عليه ممثلة الدور الأول أو ممثل الدور الأول فى احدى قصصه !!

واذا كان هذا هو الحال مع كتابنا الكبار ، فكيف

يكون الحال مع كتاب الأجيال اللاحقة الذين ليس لهم مثل حظهم من الشيوع والنفوذ !؟

ما يكاد أحدهم يفلت بنص من براثن الصعاب التى يواجهها ، حتى ينهب نهبا . ولا ينال من وراء عمله الا القليل .

وقد يقال أن الفن عطاء .

وهذه حقيقة تصافح كل مؤلف عند بداية هوايته للتأليف ، فهو ينفق أكثر من نصف عمره فى التحصيل واستكمال أدوات فنه ، وهو ينفق باقى عمره فى التأليف ومحاولة نشر ما يكتب . وهو لا ينتظر بعد هذا وذاك سوى حيـــاة ميسورة وعيش كريم يوفران له الفرصة للابداع .

وقد يهون الأمر على المؤلف أن تكون ظروف الانتاج فى مصر غير قادرة على مكافأته مكافأة مجزية ، كما هو الحال فى تأليف الكتب التى لا تدر دخلا مناسبا لعـدم وفرة القراء .

ولكن ما هو الحال فى السينما والاذاعة والتليفزيون !؟

أليس مما يحـــز فى النفس أن يرى المؤلف كل من يتعاملون فى مؤلفه ابتداء من المنتج حتى الموزع ، يكسبون منه ، بل ويثرون من ورائه ، ولا ينـــال هو الا أقل القليل .

وهل يغيب عنا ما يحـــدث الآن فيما يسمى بالانتاج الخاص ، لقد هبط علينا كل من هب ودب من مصر أو من العالم العـــربى ممن لهم أو ممن ليست لهم علاقة بالفن ، ممن يملكون مالا و يقترضـــونه من المؤسسات المصرية ، بغيتهم الاثراء السريع على حســـاب مؤلفى

مصر ، وممثلى مصر ، فيشترون نتاج مؤلفينا بثمن بخس ، ثم ينتجونه فى مصر ، أو فى خارجها ، ويثرون من توزيعه في جميع البـــــلاد العربية دون أن يكون للمؤلف حق الأداء العلنى فى هذه البلاد أو حتى داخل بلده .

وهل يلام هؤلاء ومؤسساتنا نفسها لا تقدر المؤلف المصرى حق قدره . فلا مكافأة مجزية ، ولا حق أداء علنى ، ولا نصيب فيما تربحه من توزيع عمله فى مختلف البلدان العربية ، أو نقله من وسيلة عرض الى وسيلة أخرى ، كنقل الفيـــــلم أو المسرحية عن طـريق التليفزيون .

سمعت ان مؤلف احدى المسرحيات التى ظلت تعرض سنوات متتالية ، وحققت أرباحا طائلة . ذهب الى الجهة المنتجـة يطالب بنصيبه فى المبلغ الـكبير الذى دفعـه التليفزيون نظير عرض المسرحية وتسويقها فى البـــــلاد العربية ، فقيل له : لا حق لك عنـــدنا ، فقد بعتنا المسرحية نظير ثمن معلوم ، وأصبح من حقنا استغلالها كما نشاء .

ولم يكن الثمن الذى تقاضاه يتجاوز بضع مئات من الجنيهات . فاضطر الى رفع الأمر الى القضاء .

وسواء صحت الرواية أم لم تصح ، وسواء وجد له القضاء مخرجا فى القانون ينصفه أم لم يجد .

علينا ان نتساءل : كيف يكون شعور المؤلف حينما يجد أن كل من تعامل فى مؤلفه من قريب أو بعيد قد ربح أو تقاضى أكثر مما تقاضى هو نفسه !؟ فضلا عن المنتج والممثلين الذين يعتبر دخلهم بالنسبة لدخله شيئا رهيبا .

ويكثر الحديث عن هبوط مستوى معظم الأعمال الفنية الى حد استخدام الكاريكاتير اللاذع ، وسخرية الـكتاب الساخرين ، عن وقاية المشاهدين من تمثيليات ومسلسلات التليفزيون والاذاعة .

وعن تعطل المسارح معظم المواسم المسرحية .

وهو حديث يمس المؤلف في المقام الأول ، لأن نصه هو أساس كل عمل فنى ، وأعنى المؤلف الجاد الذى يرتفع بمستوى فنه فكريا واجتماعيا وفنيـا ، وليست هذه الفئة التى تتعيش فى مجـال الفن فتقبل أى أجر لتكتب أى شىء .

وتكال الاتهامات للمؤلف .

لا توجد نصوص ..

الكتاب الكبار ينصرفون عن المسرح والتليفزيون .

لا يوجد المؤلف الكوميدى ..

وهو آخر هذه المبررات التى يبررون بها أعمالهم الهابطة التى يحصلون على نصوصهـا من كل من يسـتطيع ان يجمع بعض شتات المشاهد أو الأحداث من أعمال مصرية قديمة أو أعمال اجنبية ، ليست لها اية علاقة بالواقع المصرى الحديث .

وكانهم يريدون بالمؤلف الجاد ، رغم ما يتعرض له من تعقيدات موظفى الفن ، وتعويقه عن الانتاج الجيد ، وهضم حقوقه الأدبية والمادية والاثراء من وراء مؤلفاته ، أن ينصرف عن كل ما يوفر له لقمة العيش من أعمـال أخرى فى الصحافة أو الوظيفة ، ويتفرغ لتاليف أعمـال جيدة ، قد لا تتفق مع مفاهيمهم فى النهاية ، وان هى

اتفقت يكون المؤلف آخر من يستفيد منها .

وهم يدعون عدم وجود المؤلف الكوميدى حسب مفهومهم للكوميديا ، أى تركيب مشاهد وأحداث تتيح لهم وسائل الظرف التى اعتادوها، وهذا المؤلف لا يمكن أن يوجد خاصة بعد أن استنفدوا وسائلهم فى الاضحاك المفتعل ، أما المؤلف الكوميدى الذى يفهم أدواته الفنية للاضحاك . والذى يملك حقه فى التعبير عن مجتمعه كما يراه هو . فان مصر قادرة على انجابه اذا تيسر له المناخ المناسب .

انهم يعملون على اقصاء المؤلف الجاد ، ويتهمونه فى نفس الوقت .

هل سمعت عن جهاز فنى ، كمسرح أو تليفزيون أو اذاعة ، يعمل على تشجيع المؤلفين !؟ بحيث يضم لجنة لتبنى المؤلفين ومتابعة أعمالهم وتوجيههم حتى تتفق مع ما يحتاج اليه هذا الجهاز من مستوى فنى أو ثقافى أو اجتماعى .. أو بحيث تعهد بالأعمال الفنية التى تحتاج الى تقويم الى خبراء فى النواحى الدرامية أو الاجتماعية أو التاريخية لاصلاح ما يكون بها من خلل فى هذه النواحى حتى تصبح صالحة للعرض . أو بحيث تتخير من بين النصوص التى لم تكتمل فنيا ، الأفكار والموضوعات الصالحة ، فتعهد بها الى متخصصين لوضعها فى القالب القصصى أو الدرامى السليم !؟

انهم « لا يملكون الا شعارا واحدا .. تصلح .. أو لا تصلح ، وغالبا ما تكون الصلاحية لاعتبارات سبق ذكرها .

والعقد الذى يبرم بين جهة انتاج ومؤلف فى ظل هذه الظروف الأدبية والمادية التى لا تتيح له القليل من نتاج قريحته ، هو لا شك عقد اذعان كتلك العقود التى تبرم بين مالك مستغل ومستأجر مجبر ، لأن المؤلف مهما كان مستواه الفنى لا يشعر بوجوده وكيانه الا اذا وصل انتاجه الى الجماهير ، وجهات الانتاج هى التى تحدد مصيره .

واذا كانت قوانين الاسكان قد صدرت لحماية المستأجر ، فلابد من صدور تشريعات لحماية المؤلف تكفل له الحق الأدنى من حقوقه سواء نص عليها العقد بينه وبين الجهة المنتجة أم لم ينص . ولابد أن تراعى هذه التشريعات :

أن يذكر العمل الفنى مقرونا باسم مؤلفه قبل غيره ، وأن يعلن عن اسم المؤلف فى المكان المناسب وبالحجم المناسب باعتباره الأصل فى العمل الفنى .

أن يكون للمؤلف حق الأداء العلنى فى الاذاعة والتليفزيون ، ونسبة معينة من الربح فى السينما والمسرح ودور النشر .

أن يكون التعاقد لعرض العمل الفنى بوسيلة عرض واحدة .. سينما .. أو مسرح ، فاذا ما نقل العمل الفنى الى وسيلة عرض أخرى كالاذاعة أو التليفزيون ، كان ذلك بموافقة المؤلف ونظير نسبة من الأجر .

ان يكون التعاقد لعرض العمل الفنى فى بلد واحد ، فاذا أريد عرضه فى بلاد أخرى كان ذلك بموافقة المؤلف ونظير نسبة من الأجر .

مع احتفاظ المؤلف فى كافة الأحوال بحق الأداء العلنى ونسبة فى الأرباح .

لقد كرمت الدولة المؤلف فيمن كرمت من أجل أهل الفن ، ومنحته الجوائز التقديرية والتشجيعية وارفع الاوسمة ، وبقى أن تضع الاجهزة الفنية النظم والقواعد التى تيسر له التعامل الكريم فى عرض انتاجه والاستفادة بأفكاره ونتاج قريحته . وأن تعمل الجهات المعنية كاتحاد الكتاب وغيره ، على استصدار التشريعات التى تحفظ حقوقه ، وتحميه من استغلال المنتجين ومطاردة الضرائب له .

هكذا نستعيد المؤلف الجاد الذى يحترم نفسه وكلمته ونقطع الطريق على الذين يتعيشون فى مجال الفن بكتابة اى شيء نظير اى اجر ، ونوفر له العيش الكريم الذى يتيح له مزيدا من الوقت للتعمق والابداع الجاد ، فيرتفع مستوى الأعمال الفنية التى تسهم فى اعادة صنع الانسان المصرى اجتماعيا وفكريا بما يواكب نهضة مصر الحديثة .

المراجع

الفكاهة فى مصر	الدكتور شوقى ضيف
سيكولوجية الفكاهة والضحك	الدكتور زكريا ابراهيم
الضحك	بيرجسون
علم المسرحية	الاردوس نيكول
المسرحية العالمية	الاردوس نيكول
تاريخ المسرح فى ثلاثة الاف عام	شلدون تشينى
فن كتابة المسرحية	لاجوس اجرى
الكوميديا المرتجلة	الدكتور على الراعى
الصحفى الثائر	الدكتور ابراهيم عبده
المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها	عمر الدسوقى
المسرح العربى	الدكتور فؤاد رشيد
المسرح	الدكتور محمد مندور
الفن القصصى فى الادب المصرى الحديث	الدكتور محمود حامد شوكت
ذكريات فاطمة اليوسف	فاطمة اليوسف
مذكرات نجيب الريحانى	نجيب الريحانى
نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر	الدكتورة ليلى أبو سيف
خطوات فى النقد	يحيى حقى
قصة الضمير المصرى الحديث	صلاح عبد الصبور

فهرس

رقم الايداع ٥١٤٨ ـ ٨٠

الترقيم الدولى ٨٤ ـ ٧٠٣١ ـ ٩٧٧ ISBN

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

جدة ـ ص . ب رقم ٤٩٣
السيد هاشم على نحاس
المملكة العربية السعودية

انجلترا :

THE ARABIC PUBLICATIONS
7. Bishopsthrope Road
London S.E. 26
ENGLAND

البرازيل :

M. Miguel Maccul Cury.
B. 25 de Maroc, 994
Caixa Postal 7406,
Sao Paulo. BRASIL.

اسعار البيع للجمهور في البلاد العربية للاعداد العادية من « كتاب الهلال » الشهرى بسعر ٢٠ قرشا للقارىء في مصر .

سوريا : ٣٠٠ ق.س ثلاثمائة قرش سورى
لبنان : ٢٥٠ ق.ل « مائتان وخمسون قرشا لبنانيا »
الاردن : ٢٥٠ فلسا «مائتان وخمسون فلسا اردنيا»
الكويت : ٣٥٠ فلسا « ثلاثمائة وخمسون فلسا كويتيا »
العراق : ٤٠٠ فلس « اربعمائة فلس عراقى .
السعودية : ٤½ ريال « اربعة ريالات ونصف ريال »

هــذا الكتاب

ولد المسرح المصرى الجـديد فى العشرينات ، وبدأ بداية عظيمة على ايدى رجال فن مخلصين ، عشقوا المسرح وعاشــوا له وقدموا للامة العربية مسرحا عربيا قوى الدعائم راسخ التقاليد ٠

وأعمدة هــذا المسرح يوسف وهبى ونجيب الريحانى وجورج أبيض وزكى طليمات وأحمد علام وحسين صدقى وزكى رستم وسراج منير وفتوح نشاطى وعزيز عيد وفاطمة رشدى وروز اليوسف ودولت أبيض وزينب صــدقى وغيـرهم كثيرون ، ومن مصر تفرعت شجرة المسرح العربى الى كل بلاد العروبة ، وحسبنا فى اواخر الثلاثينــات اننا نجحنا فى ادخال عنصر جديد فى الادب العربى والفن العربى ٠

ثم فوجئنا خلال العقدين الاخيرين : الستينات والسبعينات بان هــذا الازدهار كله يتضاءل وان شجرة المسرح والادب المسرحى تذبل وتموت فعلا ، وبدأ الناس يكتبون فى هذه المأساة ، وبذلت محــاولات لانعاش المسرح المريض دون جدوى ٠

وقد تعددت اراء الكتاب والنقاد ومنهم من قال : ان ســيطرة الدولة على المسرح كانت بداية تدهوره ٠ ربمــا كان هذا صحيحا ٠ ومن المؤكد أنه لم يكن لدينا من نحو ثلاثين سنة نقاد من طراز مثل محمد عبد المجيد حلمى ٠ وأصبح الناقد داعية أو فردا فى حاشية ، ويبدو أن انشاء معاهد المسرح وأقسام النقد كان نهاية المسرح والنقد٠

وهذا الكتاب يقدم تصورا صريحا لمشــكلات المسرح المصرى ، ويقدم وجهة نظر متخصصة فى امكان بعث المسرح من جــديد ٠ وهو يتتبع الكوميديا المصرية فى [illegible] اليوم ٠